

PROTÉE

théories
et pratiques
sémiotiques

volume 28 numéro 1
printemps • 2000



VARIATIONS SUR L'ORIGINE

ICONOGRAPHIE Andrée MARCHAND COLLABORATEURS Jacques CARDINAL Anne Élaïne CLICHE
Jean-François HAMEL Georges LEROUX Éric MÉCHOULAN Jean-Pierre VIDAL
HORS DOSSIER Fernand ROY Philippe SOHET

PROTÉE paraît trois fois l'an. Sa publication est parrainée par le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs et chercheurs en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français et en communication. **PROTÉE** est subventionnée par le Fonds pour la Formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, la Fondation de l'UQAC, le Programme d'aide institutionnelle à la recherche (Fonds institutionnel de recherches), l'Institut de recherches technolittéraires et hypertextuelles et le Département des arts et lettres de l'UQAC.

Le comité d'évaluation du Fonds pour la Formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche (FCAR) du ministère de l'Éducation du Québec a attribué à **PROTÉE** la note **A+** pour son excellence et sa diffusion internationale.

Directrice : Francine Belle-Isle. Directeur par intérim : Jacques-B. Bouchard. Adjointe à la rédaction : Michelle Côté.

Responsable du présent numéro : Jacques Cardinal.

Page couverture : Andrée Marchand, **Sans titre**, papier-collage (56 x 76cm), 1991.

Comité de rédaction :

Francine BELLE-ISLE, Université du Québec à Chicoutimi
Lucie BOURASSA, Université de Montréal
Mireille CALLE-GRUBER, Queen's University
Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal
Marty LAFOREST, Université du Québec à Trois-Rivières
Johanne LAMOUREUX, Université de Montréal
Christine ROSS, Université McGill
Jean-Pierre VIDAL, Université du Québec à Chicoutimi
Rodrigue VILLENEUVE, Université du Québec à Chicoutimi

Comité Conseil international :

François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)
Eric LANDOWSKI, Centre national de la recherche scientifique
Louise MILOT, Université du Québec

Comité de lecture* :

Jacques BACHAND, Université du Québec
Donald BRUCE, University of Alberta
Robert DION, Université du Québec à Rimouski
Mustapha FAHMI, Université du Québec à Chicoutimi
Gabrielle FRÉMONT, Université Laval
Gilbert LAROCHELLE, Université du Québec à Chicoutimi
François LATRAVERSE, Université du Québec à Montréal
Jocelyne LUPIN, Université du Québec à Montréal
Joseph MELANÇON, Université Laval
Fernand ROY, Université du Québec à Chicoutimi
Lucie ROY, Université Laval
Paul SAINT-PIERRE, Université de Montréal
Gilles THÉRIEN, Université du Québec à Montréal
Christian VANDENDORPE, Université d'Ottawa
Lorraine VERNER, Université du Québec à Chicoutimi

* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

ABONNEMENT (3 NUMÉROS/ANNÉE) (VERSION IMPRIMÉE OU CÉDEROM ANNUEL)

INDIVIDUEL
Canada : 29\$ (15\$ pour les étudiants)
États-Unis : 34\$
Autres pays : 39\$

INSTITUTIONNEL
Canada : 34\$
États-Unis : 44\$
Autres pays : 49\$

VENTE AU NUMÉRO (VERSION IMPRIMÉE)

INDIVIDUELLE
Canada : 11,25\$ (6\$ pour les étudiants*)
États-Unis : 13,25\$
Autres pays : 14,25\$
* le tarif étudiant n'est pas appliqué en kiosque

INSTITUTIONNELLE
Canada : 15\$
États-Unis : 17\$
Autres pays : 19\$

(VERSION INTERNET)

INDIVIDUELLE (version Internet)
Canada : 8\$ (4\$ pour les étudiants)
États-Unis : 8\$
Autres pays : 8\$

INSTITUTIONNELLE (version Internet)
Canada : 10\$
États-Unis : 10\$
Autres pays : 10\$

Mode de paiement : chèque (tiré sur une banque canadienne) ou mandat-poste libellés en dollars canadiens. TPS et TVQ non incluses pour la vente au Canada.

Administration : PROTÉE, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), Canada G7H 2B1, téléphone : (418) 545-5011, poste 5396, télécopieur : (418) 545-5012.

Adresse électronique : protee@uqac.quebec.ca. PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP). Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication.

PROTÉE est indexée dans Argus, Klapp, Ulrich's International Periodicals Directory, OXPLUS et dans le Répertoire de la vie française en Amérique. PROTÉE bénéficie également d'un site électronique – l'*Espace Protée* (<http://www.uqac.quebec.ca/dal/protee.htm>) – à l'intérieur du *Site électronique international de sémiotique* (<http://www.uqac.quebec.ca/dal/semiotique.htm>). L'impression de PROTÉE a été confiée à l'Imprimerie La Renaissance.

Envoi de Poste-publications – Enregistrement n° 07979

Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada

ISSN-0300-3523

théories et pratiques sémiotiques

PROTÉE

volume 28, numéro 1 printemps 2000

Présentation / *Jacques Cardinal* 4

ORIGINE, PROVENANCE ET SURGISSEMENT.

La recherche de la cause originaire dans le platonisme grec / *Georges Leroux* 7

DES ORIGINES DE LA PEINTURE / *Éric Méchoulan* 19

SUSPENSIONS...

(Tableaux et dessins d'Andrée Marchand) / *Anne Élane Cliche* 30

L'INCIPIT ESQUIVÉ / *Jean-Pierre Vidal* 37

« RIEN DE NOUVEAU SOUS LES SOLEILS ». Répétition et origine de l'histoire
dans *L'Éternité par les astres* de Blanqui / *Jean-François Hamel* 45

L'OMBILIC DE DIEU. Le fou et le cabaliste / *Anne Élane Cliche* 59

LE BON ANGE DE LA CERTITUDE.

À l'origine du sujet et du nom chez Proust / *Jacques Cardinal* 75

Hors dossier

LAÏCISATION DE LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE ET TRADITION RHÉTORIQUE.

Un cours de littérature à l'École normale de Chicoutimi (1912-1913) / *Fernand Roy* 95

MICROLECTURE ET MACRO-ENJEUX DE LA NARRATION GRAPHIQUE.

L'arpentage de Jan Baetens / *Philippe Sohet* 107

RÉSUMÉS / ABSTRACTS 113

NOTICES BIOGRAPHIQUES 114

VARIATIONS SUR L'ORIGINE

Une présentation de Jacques Cardinal

Longtemps le récit mythique a pu révéler l'origine comme une vérité, fondatrice du sujet et du monde. Le mythe racontait en effet la généalogie fabuleuse d'où le sujet était issu, l'acte premier et le temps primordial sur lesquels était fondée son expérience du monde. Le récit de l'origine était donc tout à la fois autorité, révélation, don et promesse ; parole sacrée, parole de l'Autre où l'origine apparaissait comme la révélation de sa propre révélation ou comme l'être inengendré qui engendre toute généalogie. Ce temps premier, et donc sacré, était commémoré par le récit et l'acte rituel. Voix divine(s) ou voix de l'ancêtre tutélaire qui se transmettait, vivante, au fil des générations, par la voix du conteur ; de sorte que la pérennité du récit assurait, du même coup, la pérennité du sujet et de la communauté. Première articulation logique où, par cette voix placée en tiers, le sujet assumait sa finitude tout en reconnaissant la division qui le détermine, cette voix originaire n'étant que la voix de l'Autre, lovée au cœur de toute parole ; le religieux s'avérant ainsi le premier montage (anthropologique) par lequel était symbolisée l'altérité. Or le sujet moderne ne s'est pas nécessairement affranchi de cette détermination ; il l'a plutôt réaménagée en réinventant sans cesse le récit de l'origine, pressentie désormais comme une béance. Mais avant d'en arriver là, il a d'abord fallu que le mythe soit ébranlé par le *logos* (notamment, avec Platon), refondant le monde sur un nouveau rapport entre l'immanence du sujet et la transcendance de la vérité. Depuis lors, l'origine s'invente à mesure que le sujet creuse son rapport au savoir (ou au non-savoir). Elle apparaît ainsi comme un thème sur lequel existent de multiples variations, lesquelles surgissent non seulement chaque fois que le savoir est en crise, mais avec d'autant plus de véhémence que le monde apparaît comme une représentation ou une construction. Les articles ici réunis proposent justement un parcours de ces discours sur l'origine, variations qui de Platon à Proust se donnent à lire comme une question décisive dans la mesure où il en va en définitive de la théorie du sujet.

Le texte de Georges Leroux qui ouvre le numéro nous amène justement sur la scène de cette rupture où le *logos* platonicien, en fondant le savoir de l'être sur la contemplation des Idées-Formes, s'est trouvé du coup devant une aporie : celle des modalités par lesquelles le sujet de l'étant accède à cette métaphysique de l'être. Plus que les ratiocinations de l'ontologie, cette quête de l'être est ultimement l'affaire d'une âme qui, relativement affranchie du sensible, s'approche au plus près de l'origine, laquelle se confond

avec le divin. Mais, comme le rappelle Leroux, l'origine reste ici inaccessible dans la mesure où la Nature elle-même n'est que l'image – donc, la copie toujours déjà altérée – de cet absolu de la Pensée. De là s'élabore la pensée d'un Plotin qui, réinterprétant le *Timée*, montre que l'âme dilate l'éternité dans le temps, suturant ainsi la coupure platonicienne. Le récit de l'origine (du temps) prend ici le chemin d'un autre enchaînement métaphorique – celui de la germinalité, du surgissement et de la provenance –, où serait posée enfin la continuité entre l'être et l'être de l'étant. Cette lecture montre non seulement que le discours sur l'origine est un enjeu qui concerne le savoir et son sujet, mais que cette question, aussitôt soulevée, n'a cessé d'être reprise, repoussant toujours plus loin le terme qui pourrait résoudre l'opposition entre le Même et l'Autre.

Mais alors que le discours platonicien a opposé l'être au paraître, l'intelligible au sensible, l'idée à la chose et à la copie, reconnaissant là une certaine dégradation face à l'origine, la réflexion sur la peinture a pu quant à elle s'affranchir de ce jugement qui, au livre X de la *République*, résonne comme une condamnation. À cet égard, l'analyse que fait Éric Méchoulan de l'origine de la peinture chez Plin nous rappelle qu'elle surgit comme une fable, celle d'une jeune fille dessinant l'image de son amant disparu, suggérant ainsi avec force que l'origine de la peinture se confond d'abord avec le regard amoureux ou désirant qui trace (en caressant) l'image fugitive de l'Aimé. En cela, la peinture ne se mesure pas tant à une métaphysique de l'être, qu'elle suppose l'incarnation d'un désir. De même, chez Alberti, le récit des origines de la peinture ne s'élabore pas depuis la quête de quelque profondeur ontologique mais, relisant le mythe de Narcisse, reconnaît en lui l'expérience originaire des apparences et des surfaces. La peinture ne serait donc pas *mimesis*, mais transfiguration. C'est donc une autre légitimité, déconstruisant la métaphysique platonicienne, qui se dégage de cette réflexion sur la peinture. On retrouve d'ailleurs l'esprit de cette déconstruction dans le texte de Jean-Pierre Vidal alors que l'analyse porte sur l'importance de l'*incipit* dans le roman, et tout particulièrement chez Diderot. L'auteur montre en une série d'exemples éloquents le leurre d'un commencement absolu, l'*incipit* étant l'effraction d'un commencement par où l'écrivain se jette dans le monde, faisant brèche dans ce qui en partie lui échappe. Ce leurre du commencement montre bien ce qu'il en est aussi de la conscience du sujet moderne qui, de ce deuil d'un absolu originaire, réinvente le roman sans se perdre pour autant dans le non-sens. Réinvention de la présence d'un sujet qui s'abandonne au monde par le coup de force d'un commencement.

Si au siècle suivant la philosophie de l'Histoire de Hegel a voulu réconcilier le devenir avec l'Esprit et la Raison – arraisonnant ainsi l'Histoire et le sujet à une téléologie, et donc à quelque décret originaire –, ce discours a aussi fait l'objet d'une déconstruction dont le Zarathoustra de Nietzsche, prophétisant l'Éternel retour, est la figure emblématique. Mais

il n'est pas le seul, on le sait, et parmi eux se trouve Louis-Auguste Blanqui, que Walter Benjamin a pratiquement sauvé de l'oubli. Dans son étude de *L'Éternité par les astres* de Blanqui, Jean-François Hamel montre que l'écrivain récuse tout autant la téléologie que le providentialisme, lui substituant une vision matérialiste du monde, l'éternité de la matière et l'éternel retour étant au fondement non vectoriel de l'Histoire. Autre figure donc d'une déconstruction qui, prenant le contre-pied d'un certain idéalisme, pose l'existence d'une matière éternelle, et sans origine (ce qui, sous quelques aspects, semble le rapprocher de Plotin).

Outre ces élaborations qui ont pour scène le monde dans sa dimension cosmique et anthropologique, la question de l'origine se pose à l'égard de la conscience même du sujet. C'est cette dimension qu'interroge Anne Éline Cliche dans son analyse des célèbres *Mémoires* du Président Schreber, faisant ressortir notamment les raisons d'un délire qui en appelle à une refondation du monde. Délire psychotique qui apparaît ici comme une suture, un omphalos venant barrer la rencontre soudain envisageable avec l'origine béante et catastrophique. Relisant ce délire, l'analyse met en lumière la matérialité de la parole comme possibilité du commencement. Parole-chose que la cabale a pour sa part mise au centre de la Révélation comme causalité première. Le fou et le cabaliste se rejoignent en effet à cette place où le Verbe s'arrime au corps. C'est aussi de l'origine de la conscience qu'il s'agit dans la lecture du texte de Proust qui clôt le dossier. En analysant tout particulièrement la question du nom, Jacques Cardinal montre que l'origine se confond d'abord ici avec la jouissance énonciation du signifiant; expérience première à quoi le sujet ne renonce jamais complètement, mais dont il prend la mesure en rencontrant l'autre. À cet égard, la fiction proustienne met en scène un sujet qui n'est pas que dissémination devant le tourbillon du monde et l'oubli, mais îlot de certitudes ponctuelles d'où il tire cette consistance minimale qui fait bord à l'originale béance.

Si ces *Variations sur l'origine* remettent en question une certaine métaphysique de la présence, elles n'en montrent pas moins la nécessité d'une symbolisation de l'origine comme avènement d'un sens, toujours rejoué, de l'entrée du sujet dans le monde. Parler de l'origine revient donc ici à analyser le discours par lequel un voile est posé sur l'abîme.

ORIGINE, PROVENANCE ET SURGISSEMENT

LA RECHERCHE DE LA CAUSE ORIGINAIRES DANS LE PLATONISME GREC

PLATONISME GREC

GEORGES LEROUX

Pour Steve Maskaleut

La résonance de l'origine envahit le champ entier de la pensée grecque, mais dans le moment même où cette pensée s'exerce, de toutes ses forces, à tendre les dimensions qui pourraient capter l'origine dans le temps, elle travaille également dans une autre direction, soutenue par un effort qui est celui de la métaphysique, à déporter hors du temps la puissance de cette origine. Elle parvient ainsi, et principalement dans le platonisme, à constituer comme origine du temps une cause exemplaire qui en est radicalement séparée. Cette double portée de la pensée grecque a captivé tous les interprètes, et notamment Hegel, qui y ont vu le signe d'une culture obsédée par la force corruptrice du temps et profondément désireuse de parvenir à la réconciliation que seules autorisent la position du déterminisme et la pensée du temps cyclique. Une perfection atemporelle peut-elle sauver le temps du désastre qui le mine en son principe? C'est la tentative extrême de la métaphysique grecque. On parvient ainsi à une représentation du devenir qui échappe aux apories de l'origine, puisque le devenir n'est pas le déroulement d'un processus dont l'esprit pourrait entreprendre de retracer le point de départ, mais la répétition insondable des effets éloignés et imparfaits d'une cause séparée et parfaite. Une origine qui ne serait qu'un point de départ serait liée au processus qu'elle déclenche et elle en ferait partie, alors qu'il est question de poser une origine transcendante qui soit en même temps provenance et surgissement. Car l'éternité du monde, qui constitue pour la pensée grecque une position de dépassement, n'implique pas qu'il soit privé d'origine. Le platonisme représente à lui seul l'exemple d'un monde de pensée où ces deux efforts sont développés de manière conjointe, puisqu'on y trouve aussi bien le désir de l'origine et le projet de la retrouver en s'y reliant par la philosophie que l'affirmation de l'absolue séparation et de la distance qui infiniment détache de ce qui est originaire. Ce double mouvement structure déjà le texte de Platon, mais il ne s'accomplit de manière synthétique et véritablement réconciliée – quelques siècles plus tard – que chez Plotin et à partir de lui chez Proclus et chez Damascius. Les mythes de chute

et de retour, repris de l'orphisme et du pythagorisme, contribuent à en nourrir la représentation, mais pour l'essentiel, dans la tradition platonicienne, ce mouvement trouve sa substance dans la philosophie.

Le langage requis pour exprimer ce mouvement ne pouvait pas ne pas se nourrir de ces métaphores indépassables de la source et du surgissement. Pourquoi indépassables? Parce que ces métaphores se trouvent privées dès le point de départ d'une interprétation neutre, qui constituerait leur portée métaphysique propre. Comme les images de la lumière et de la clarté, elles ne possèdent aucun en-deçà purement métaphysique qui, agissant comme leur sens propre, condamnerait leur expression figurée au statut d'un registre primitif et interprétable. La limite du langage de la métaphysique se tient ici, sur le seuil de ces expressions de l'origine qui présentent le temps dans sa manifestation pure. Le rapport à l'origine est d'ores et déjà celui d'une provenance et d'un surgissement, et de manière tout à fait significative, contrairement aux langues qui en dérivent, la langue grecque n'investira pas fortement dans son lexique ce rapport métaphysique. On pense ici, par comparaison, à la richesse de la langue allemande, qui concentrera dans une myriade de composés la pensée de ce qui est *-ur*, la pensée de ce qui surgit en provenant, saisi dans le seul mouvement de cette provenance. Que va choisir la langue philosophique grecque pour tenter de saisir l'originarité? On peut isoler deux registres: le premier, qui se structure déjà dans la pensée présocratique, est celui de l'*arkhè*, un terme dont la sédimentation dans la langue poétique est d'une richesse considérable et qui va conduire, dès Platon, à la conceptualisation de la causalité; le second est la purification du langage de la provenance et du surgissement, dans un surinvestissement abstrait du langage prépositionnel du génitif. Les prépositions *ek* et *apo*, dont la complémentarité se montre justement dans la structure du cas qu'elles commandent, vont devenir, dans le moyen et dans le néoplatonisme, le vecteur principal de la métaphysique de l'origine, à laquelle elles fourniront le langage d'une dépendance pure,

isolée par l'absence de termes, de toute référence temporelle, de toute histoire. Ainsi pourra s'instaurer une pensée du principe et de l'*arkhè*, purifiée de toute signification entachée par la concrétude d'une origine dans le temps. Le paradoxe de l'origine grecque trouve dans ce langage extrême son expression la plus parfaite: l'origine, recherchée pour penser le temps, n'est pensable que dans une dépendance qui sacrifie le temps et qui ouvre sur une altérité absolue, que les penseurs néoplatoniciens penseront comme différence pure. Dans l'exposé qui suit, je propose de parcourir ces deux registres, dans le but d'en montrer la complémentarité: aucune pensée de la cause ne peut se passer d'une pensée de la différence, et si l'origine leur est commune, il faut tenter de voir ce qui dans la causalité est pensée de la dépendance comme provenance et surgissement, mais dans ce moment même, saisir également comment cette dépendance est l'expression de la différence pure.

I. L'ARKHÈ PREMIÈRE

L'histoire de l'*arkhè* montre un concept d'une ample équivocité, ouvert aussi bien sur les significations de la cause originaire que sur les éléments de la physique qui déterminent la nature. S'agit-il de principes originaires, s'agit-il de matières élémentaires et ultimes? Il semble impossible d'éclairer le sens de l'*arkhè* sans faire intervenir le concept de la *phusis*, en voie d'être saisie comme nature et comme être dans la pensée des présocratiques. Mais ce chemin est déjà bien balisé, il a été l'objet de travaux admirables et son sens apparaît plutôt dans sa destination que dans son point de départ¹. Le point de départ est la recherche de l'élément primitif et déterminant, saisi comme cause, chez les présocratiques et la destination est son aboutissement dans la métaphysique de Platon, qui se réapproprie l'ensemble des significations présocratiques pour les articuler dans une métaphysique de la causalité. Platon fait lui-même, dans le *Phédon*, le récit de ce développement et sa critique de la pensée présocratique suppose acquise la position d'une cause transcendante. Les aspects de

cette métaphysique qui appartiennent encore au récit du *Peri phuseôs* ancien sont certes nombreux et ils paraissent indissociables de l'effort pour penser l'*arkhè* hors du temps². Il y a toujours en effet, sur l'horizon de la métaphysique, une tentative de penser un «au commencement», dont l'ultime expression se retrouve dans le *Timée*. C'est là que nous devons la reprendre, car c'est dans le *Timée* que l'origine comme cause est présentée par Platon dans un discours qui accepte le discours vraisemblable du mythe ancien, c'est-à-dire de la cosmologie d'Hésiode et des présocratiques, mais qui cherche à en transcrire la physique sur un registre supérieur. La synthèse entre la narration de l'origine et la métaphysique intemporelle atteint dans ce dialogue son point de tension ultime.

Le projet de dire ce qui s'est passé la première fois, ce qui a été non seulement le premier événement, mais l'événement même du monde en tant que *phusis*, est en effet déjà au foyer de l'épopée et des généalogies hésiodiques. La *Théogonie* doit raconter comment les dieux naquirent et cette naissance est elle-même, en son principe, la métaphore de toute l'entreprise de la pensée³, dans la mesure où la pensée ne saurait se proposer à elle-même un objet plus élevé et plus sublime que le récit de l'origine de l'être souverain et éternel. Le surgissement des discordes primitives est à cet égard aussi essentiel au récit que la constitution même de l'être souverain et ses généalogies archaïques. On ne le voit nulle part aussi bien que dans la réutilisation des récits de généalogie et de conflit qui vont servir de matrice aux enquêtes de la première physique. Empédocle et Anaximandre, pour ne mentionner que deux des textes les plus importants, versent naturellement dans le langage épique la saisie de cette *arkhè* originaire, dans laquelle ils voient d'abord une genèse. L'identification chez Anaximandre de l'origine et de l'infini est certes la détermination la plus ancienne de cette *arkhè* dans la pensée grecque, et son importance vient de la pensée de l'origine comme source éternelle des êtres: le «ce dont provient» est consubstantiel à l'être qu'il engendre⁴. C'est Simplicius qui nous apprend qu'Anaximandre fut le premier à nommer le substrat

arkhè, une désignation qu'il hérite selon toute vraisemblance du récit de l'épopée; c'est lui aussi qui nous livre le texte de ce fragment crucial:

Anaximandre [...] a dit que l'arkhè et l'élément des êtres est l'infini. (DK, 12 A 9)

Anaximandre [...] dit que l'origine des êtres est l'infini, car de lui toutes choses naissent et en lui toutes choses se résolvent. (DK, 12 A 14)⁵

C'est à cette généalogie de l'être que Platon fait écho quand, dans le *Timée* (27c), il propose cette invocation préalable au festin de la connaissance antique: la recherche de l'*arkhè* s'effectue sous le regard bienveillant des dieux, alors que le langage de la philosophie entreprend une explication de l'origine dont ils sont eux-mêmes les principes tutélaires. L'*arkhè* appartient en effet toujours déjà à cet autre monde, qui ne participe pas à la genèse, qui n'en subit d'aucune manière la détérioration et qui, pour des raisons que la prière philosophique peut chercher à conjurer, est néanmoins présent dans la pensée de ce monde et donc dans ce monde lui-même. Cette césure était-elle active dans la pensée des présocratiques? On peut en discuter longuement, surtout si on fait intervenir la matrice orientale de leur pensée, c'est-à-dire les généalogies du mythe mésopotamien. Il faut aussi évoquer sans doute les éléments qui, de l'orphisme autant que du pythagorisme, ont contribué à poser la notion d'une différence ontologique des deux mondes. Dans ces pensées, dont le mythe appartient à un projet existentiel de purification, c'est d'abord l'origine de l'âme qui est recherchée, et non pas l'origine de la matière et du *kosmos*, c'est-à-dire de la *phusis* comme totalité. Le mythe de la chute est à proportion, dans ces traditions complexes, plus déterminant que tout le récit de la genèse des entités nocturnes et des cycles cosmiques.

La séparation de l'origine, quand on la replace sur cet horizon des récits de genèse, est le problème cardinal de la pensée grecque: le *khôrismos* platonicien n'en constitue que la figure la plus évidente et la plus austère, puisque la séparation chez Platon est définitive, réelle, insurmontable. Même quand elle

sera interprétée comme négativité pure, c'est-à-dire comme manque et absence de l'origine, cette séparation se placera comme un abîme infranchissable. Il est important de montrer cependant que dans le texte platonicien elle s'intègre dans une entreprise philosophique qui n'est pas que négative. Le *Timée*, de par le dispositif ambivalent du récit vraisemblable qu'il met en place, tente en effet l'impossible : l'articulation du monde visible et de l'histoire humaine, assujettis au trouble et à la corruption de tout ce qui est engendré, avec la cause originaire, placée comme modèle éternel. La séparation peut-elle être vaincue ? Le mécanisme du monde, son appareil structuré de causes, n'est pas réellement coupé de son modèle, et tout le risque de cet extraordinaire récit est d'arriver à investir la figure du Démonstrateur pour lui faire jouer le rôle du passeur de l'origine éternelle dans le temps⁶. Le modèle de l'appareil filtrant des causes en est l'artefact conceptuel et sa physique du reflet troublant n'interdit pas de penser un passage, et à tout le moins des traces. L'éternel investit le temps, y laisse des vestiges dans un traçage originaire mystérieux que Platon représente dans la description du crible et des faisceaux. C'est parce que le récit philosophique accepte la dimension narrative qu'il peut se saisir du concept présocratique de l'*arkhè* dans sa dimension de commencement, de déploiement de la genèse de la *phusis*, mais c'est aussi parce qu'il en soumet l'interprétation au prisme du mythe démiurgique qu'il se donne l'espace pour le réinterpréter hors du temps, comme pure origine, comme Modèle inengendré et détaché. Raconter l'*arkhè* première, c'est donc accepter de récapituler dans une physique limitée ce que les présocratiques, selon des projets différents, avaient pensé des causes de la nature et de l'être, mais c'est aussi bien soumettre cette physique à un récit qui la déborde et qui seul possède le pouvoir de produire la raison du monde, sa cause véritable, dût-elle se déployer à travers le mythe d'un reflet prismatique transcendant.

Cette double dimension demande qu'on s'y arrête un peu, en raison de son importance dans la

détermination grecque de la métaphysique. Si en effet le pouvoir explicatif de l'origine comme commencement est si puissant dans les théogonies et dans les cosmogonies présocratiques, c'est parce que la généalogie y commande de l'extérieur l'essence même de l'attente de pensée. Comment pourrait-on ne pas accéder à une explication parfaite, si cette explication ouvre le chemin de l'origine ? Cette présupposition repose en effet sur plusieurs aspects qui mettront du temps à s'explicitier dans la pensée postérieure, en particulier dans le néoplatonisme. La notion même du principe exprime cette présupposition de manière transparente, puisque, aussi bien en grec que plus tard dans la langue latine, le principe est commencement et commandement : l'*arkhè* est le point de départ et la source aussi bien que le pouvoir et la détermination, elle est le commandement archontique du devenir. Le principe est aussi bien, comme le montre la langue latine qui traduit le double sens de commandement et d'origine de l'*arkhè* grecque, *princeps* que *principium*. Ainsi s'expose le fait que l'accès à l'origine est toujours déjà accès au réservoir infini de ce qui commande le déploiement de la suite, à la source énergétique du procès. Ces aspects, faut-il le dire, sont inconnus dans des pensées comme celles de la Chine, où le procès se structure à compter d'une tension dans une polarité et se passe entièrement du pouvoir et du commandement d'une origine⁷.

Cette double dimension impose également un regard particulier sur les conséquences de cette recherche de l'*arkhè* pour celui qui l'entreprend. Le poète, le théologien, le *phusikos* et ultimement le *philosophos*, tous se placent dans la situation critique de conquérir une position de parole sur l'inaccessible, sur l'imprononçable⁸. Le travail de la discussion rationnelle ne saurait certes demeurer prisonnier des premières inspirations de la poésie, mais il ne perd jamais la conscience du lien profond qui l'unit à elle. Le sens de l'invocation platonicienne, que nous retrouverons plus tard dans les prières de Proclus, est précisément de reconnaître la soumission de la parole philosophique sur l'origine au discours muet de ceux-là seuls qui pourraient, en toute justice et vérité, la

proférer: les dieux, les Muses⁹. L'effort philosophique dans la tradition platonicienne ne se sépare jamais de cette humilité et en plusieurs endroits des dialogues où on attendrait que la raison affirme sa percée, on assiste plutôt à un retrait, à un repli hors du langage et dans plusieurs cas à l'investissement du langage de l'autre, c'est-à-dire de la parole du mythe dont l'essence est de se déployer à compter d'une origine non humaine. Comment prétendre en effet accéder dans le temps et dans l'histoire à ce monde qui est atemporel et anhistorique? La philosophie platonicienne, et cela sera constant dans toute sa tradition, n'est pas d'abord la recherche rationnelle d'une captation de l'origine, mais le projet, par le moyen de cette recherche, d'un retour de l'âme à sa source. Son projet de *theôria* contemplative déborde d'emblée celui d'une physique et même le *Timée* peut être considéré comme un exercice spirituel de retour vers ce monde séparé autant que comme l'effort d'une physique des causes¹⁰. Plusieurs gloses tardives, qui se sont inspirées de cette position platonicienne, pour ne rien dire de la théologie chrétienne qui a réinterprété pour elle-même ce drame platonicien du retour à l'origine, se sont montrées à certains égards plus proches du projet de Platon que les commentaires purement rationalistes sur la séparation et le dualisme qui en ont été produits par la suite dans l'histoire de l'ontologie.

Malgré ces difficultés, qui sont les apories mêmes de la raison grecque faisant son chemin vers la métaphysique et découvrant dans la pensée de Platon la distinction de l'être et de l'étant dans la figure même de la séparation et de la différence, l'origine a été intégrée dans l'ensemble complexe des concepts de la causalité. Il serait difficile d'affirmer que c'est le concept de l'origine qui a provoqué seul la structuration de la cause, car on pourrait du même coup faire valoir que plus la métaphysique a progressé, plus elle s'est détachée de la pensée de l'origine pour adopter un langage moins chargé d'implications aporétiques dans la représentation du temps. La généalogie se trouvait déjà purifiée dans l'abstraction du concept de genèse, c'est-à-dire du pur devenir de la

nature et ce concept fut à son tour emporté dans une polarité avec le concept d'être qui déjà chez Parménide isolait le devenir de la naissance. C'est le cas, par exemple, de toutes les structures sémiotiques au sein desquelles la cause se reflète dans ses effets et, en général, de toutes les doctrines de la représentation que Platon a abondamment développées, en se fondant sur ce qu'il recevait de la distinction présocratique de l'être et de l'apparence. Ce rapport instaurateur du modèle et de la copie, du réel et du simulacre, pouvait-il se passer de l'origine? S'en passe-t-il même chez Platon? Une étude qui se limiterait à la métaphysique de la *République* pourrait être tentée de conclure que cette métaphysique est exempte de toute dimension généalogique et que l'origine y a été absorbée entièrement par le modèle éternel des Formes séparées. Un pur rapport de symétrie rapporterait le monde à son archétype éternel, sans qu'il soit besoin d'introduire le récit d'un surgissement ou d'une provenance, encore moins celui de l'origine même de la différence. Le rapport de l'éternité au temps, en son point limite, excède la représentation du reflet: la dépendance en constitue certes la figure fondamentale, mais cette dépendance n'est pensable dans la philosophie que si celle-ci accepte la figuration mythique de la chute. Autrement, l'événement du devenir demeure impensable et la métaphysique sera portée à conclure que le temps est une illusion. Cette conclusion est rendue nécessaire par le refus de toute perspective de création qui, en introduisant une tangence de l'éternité au temps, a toujours paru aux Grecs menacer l'essence pure de la divinité.

Mais cela serait faire trop peu de cas du texte de la *République* (VI, 509b), c'est-à-dire de cette prégnance du Bien qui illumine l'étant en le produisant et que Platon n'hésite pas à présenter dans l'image de la paternité. Dans ce texte, commenté dans toute la tradition platonicienne et en particulier par Plotin, la position de l'au-delà, de cet *epekeina* qui ouvre la transcendance, ne peut se passer de l'originarité: l'éternité ne peut certes se placer avant le temps, mais elle est la source du temps. Rien certes dans la

République n'explique le passage au temps, c'est-à-dire l'avènement de la différence, mais l'origine demeure métaphysiquement constituée. Il faut attendre plusieurs siècles de réflexion au sein de la tradition platonicienne pour trouver, dans le traité III, 7 de Plotin sur l'éternité et le temps, la réponse la plus élaborée de la métaphysique aux apories de la doctrine de l'origine.

Cette métaphysique trouve son expression cardinale dans un passage du *Timée*, qu'on peut considérer comme le cœur de la doctrine platonicienne de la causalité¹¹. Après avoir présenté ce qu'il considère comme les causes adjuvantes ou auxiliaires du mouvement, causes qui servent le grand dessein téléologique du dieu artisan-démiurge dans la production du meilleur, Platon introduit la notion d'une causalité supérieure, celle qui accède aux causes rationnelles et premières. Les causes auxiliaires ne sont en effet que des mécanismes intermédiaires de transmission, la pensée exige d'accéder à la cause originaire.

*[...] Celui qui est amoureux de la raison et du savoir doit nécessairement rechercher, comme premières, les causes qui ressortissent à ce qui par nature est rationnel et comme secondes, toutes celles qui ressortissent à ce qui reçoit son mouvement d'autres êtres déjà en mouvement, et qui, en obéissant à la nécessité, transmet ce mouvement à d'autres. C'est bien ainsi qu'il nous faut procéder nous aussi. Certes nous sommes obligés de parler des deux sortes de causes, tout en distinguant bien entre toutes celles qui douées d'intelligence produisent des choses belles et bonnes, et toutes celles qui privées de raison produisent à tout coup leurs effets au hasard et sans ordre. (Timée, 46d-e)*¹²

Ce passage s'illumine si on le met en rapport avec le texte parallèle du *Phèdre*, dans le grand exposé sur l'immortalité de l'âme. De la même manière en effet que le Monde, qui est *phusis* et histoire, ne trouvera son explication que dans une originarité qui dépasse le mécanisme, l'immortalité de l'âme ne sera pensable que si on arrive à saisir l'originarité de son mouvement propre.

Il n'y a que ce qui se meut soi-même qui, du fait qu'il ne se délaisse pas soi-même, ne finit jamais d'être en mouvement; mais

*en outre, il est, pour tout ce qui est encore mu, une source et un principe (arkhè) de mouvement. Or un principe est chose inengendrée, car c'est à partir d'un principe que vient à l'existence tout ce qui commence d'exister, au lieu que lui-même, nécessairement, il ne provient de rien; si en effet, il commençait d'être à partir de quelque chose, il n'y aurait pas commencement d'existence à partir d'un principe. (Phèdre, 245c-d)*¹³

On voit comment Platon répond à une injonction qui a toutes les allures d'un axiome de la métaphysique grecque. Une cause originaire ne peut en effet qu'être elle-même non causée, et dans l'automotricité substantielle de l'âme, principe fondamental de la pensée, la philosophie est invitée à reconnaître le seul modèle possible d'une origine : être à soi-même sa propre origine. Tout le procès de la *phusis*, parce qu'il est procès et développement de causes qui le dépassent, constitue donc le déploiement d'une cause originaire, désignée comme principe (*arkhè*)¹⁴. L'interprétation de cet axiome exige de recourir à la fois aux images qui l'expriment et à la doctrine de la priorité de la pensée. Il s'agit en effet de deux propositions en apparence indissociables dans les nombreux textes où Platon les présente comme la limite même de la pensée de l'origine, mais on peut tenter de les distinguer. Sur un premier registre, nous sommes mis en présence d'une proposition sur la nature de la cause en tant qu'origine : une origine première, cause originaire, est nécessairement dépourvue elle-même d'origine. Cette proposition va se développer de manière forte dans la doctrine subséquente de la cause de soi, *causa sui*, dont Plotin va faire la proposition centrale de la théologie¹⁵. La seule définition acceptable du premier Principe, dans une doctrine qui refuse toutes les affirmations et toutes les désignations positives pour se replier sur la théologie négative, sera la causalité de soi. Nous sommes donc invités à repérer, sur le plan du déploiement du langage de l'*arkhè*, le prédicat de divinité comme prédicat défini par un prédicat logiquement antérieur, celui de l'être auto-causé. Mais cette proposition trouve à son tour sa justification ultime dans les affirmations du *Phèdre* et du *Timée* : si

en effet la causalité de soi est primitive, si elle parvient à définir le divin, c'est d'abord parce qu'elle est prédiquée de la pensée, c'est-à-dire de ce qui échappe à l'ordre des corps et subsiste dans la nécessité de l'intelligible éternel. Cette deuxième proposition n'est certes pas dissociable de la première, et ceci ne se voit nulle part mieux que dans la définition du divin comme pensée et intellect, une thèse de la métaphysique aristotélicienne que toute la tradition ultérieure considérera comme le fondement même de la métaphysique.

Déjà chez Platon, et cela le texte du *Sophiste* l'affirme clairement, la Nature comme *phusis* se produit selon le procès d'une cause originaire. En affirmant que tous les êtres, animés et inanimés, sont engendrés par un dieu démiurgique (*Sophiste*, 265c4), Platon reprend la doctrine du *Timée*, qu'il se hâte de désigner comme langage philosophique échappant aux apories du langage vulgaire, le langage commun. De quelle conception veut-il ici se dégager, sinon celle d'une causalité neutre ou purement mécanique, qui tout en invoquant le procès des causes, s'interdit d'y voir le travail d'une pensée? Selon cette conception ordinaire, la nature engendre les êtres «selon une cause automatique, spontanée, qui se développe sans le secours d'aucune pensée»¹⁶. La menace d'un arbitraire mécanique suffit à disqualifier un concept de cause originaire privé de sa détermination divine. Cela, Platon l'affirmait également dans le *Philèbe*, quand il plaçait la cause originaire non pas du côté d'une force irrationnelle, procédant au hasard et arbitrairement, mais selon l'ordre de la Pensée, selon la Raison admirable (*Philèbe*, 28c). Impossible donc de dissocier, dans la doctrine de l'origine, l'assignation de son concept pur d'auto-causalité, source du concept théologique de la cause de soi, d'une métaphysique de la Pensée divine, c'est-à-dire de l'origine en tant que prédicat limite de la divinité.

Dans cette affirmation, nous ne pouvons que constater à quel point les mythes archaïques de Chronos, les généalogies hésiodiques et l'ensemble du mythe du temps sont à la fois intégrés et transformés par la métaphysique. Le pouvoir de l'origine

mythique, qui désigne d'emblée un en-deçà du temps et de l'Histoire, est d'en commander le déploiement et d'en régir, d'une position transcendante, les événements et le devenir corruptible. La doublure du monde est à la fois son origine et sa cause actuelle, ce qui légitime aussi bien la nostalgie des âges héroïques que la prière, le souhait de voir intervenir l'origine dans le présent et le désir, en récapitulant le destin de l'âme, de retourner par la philosophie à l'origine. Si Platon refuse un mécanisme aveugle, auquel il associe certainement plusieurs doctrines présocratiques, c'est dans un geste par lequel il maintient l'*arkhè* divine non seulement comme origine, mais comme pouvoir sur le monde. La pensée qu'il évoque, son dessein rationnel, la grandeur de l'ordre auquel ce *logos* préside, hérite en son entier des prédicats de la divinité hésiodique. À l'arbitraire aveugle d'un Anaxagore, que Socrate dénonce dans le *Phédon* (96a), il substitue donc la présence éternelle d'une cause parfaite dont les lois de la Nature, aussi bien que les mouvements de l'âme, sont l'expression dans le temps. Mais ces lois et ces mouvements n'en sont que l'expression, car, en eux-mêmes, ils ne sont pas la Pensée. Cette séparation constitue certes l'abîme du platonisme, un écart aussi mystérieux qu'insondable qu'aucune image du reflet ou de la copie n'arrive à franchir de manière satisfaisante.

Dans le *Sophiste* (257c), Platon affirme bien que la nature de l'autre brille en éclats dispersés dans l'étant, comme un savoir. Cette brillance morcelée de l'origine n'apparaîtrait pas si elle n'était de la même nature que l'âme, et, par conséquent, le *khôrismos* de la séparation originaire semble franchissable, mais dans le moment même où il le laisse espérer, Platon n'a de cesse de durcir pour la crispier la distinction de l'être et de l'étant qui est la limite de sa métaphysique. Ce que l'originarité de l'âme laisse entrevoir, c'est la possibilité d'un accès à l'origine; ce que la séparation de la différence interdit, c'est la certitude pour la philosophie que cet accès lui soit consenti dans les seules limites du travail de la pensée. Ici cependant s'ouvre un autre volet, celui du dépassement de la pensée, de la transcendance de l'âme non seulement

dans son mythe de retour à l'origine, un récit qui encadre toute la métaphysique, mais dans l'irruption de l'amour qui exauce son désir le plus profond, celui d'échapper au temps.

II. PROVENANCE ET ATTACHEMENT

Dans la pensée postérieure à Platon, une pensée qui va instituer le *Timée* comme modèle déterminant de la métaphysique du temps, l'expression de la relation d'image va s'imposer avec force, mais elle s'associera avec l'expression de la dépendance et de la continuité qui trouve son achèvement dans le néoplatonisme. Impossible en effet de penser le temps sans le rapporter à son modèle qui est l'éternité, et ce rapport est le rapport d'une image à son archétype (*Timée*, 37a). Mais cette impossibilité commandait un effort pour rétablir une continuité au-delà de la brèche introduite par le *khôrismos*. C'est de là que Plotin va vouloir reprendre la question de l'origine, dans une entreprise qui cherche une prise directe et contemplative à compter de la similitude, de cette *homoiotès* qui fait du temps le ciel entier et l'événement du monde, alors que l'éternité est un être sublime (*semnos*, *Ennéades*, III, 7, 2, 5) auquel ce monde ressemble. La question lancinante de Plotin demeure cependant celle de la présence de cette sublimité éternelle dans le temps de la similitude, puisque l'éternité, comme la nature intelligible, contient le temps. Cette expression est certes une image impure, mais elle désigne aussi bien l'environnement que la présence. Et nous nous retrouvons ici, comme le plus souvent dans le texte plotinien, devant un effort extrême pour purifier le langage, un effort qui ne trouve son aboutissement que dans le repli sur la relation pure de la différence, c'est-à-dire dans une expression dynamique sublimée. Être dedans, être autour, dépendre de, provenir, se rattacher, surgir de constituent en effet autant d'efforts de réduire les scories du langage de la métaphysique pour se concentrer sur l'expression pure.

«L'éternité est un tout qui ne se partage pas» est à cet égard une proposition aussi nécessaire qu'impensable, car sa nécessité lui vient de son

concept, alors que son impossibilité découle de la pensée de la nature intelligible. Ne faut-il pas en effet trouver dans l'éternité, dans sa contenance même, l'origine non seulement du devenir temporel, ce que déjà le *Timée* avait proposé, mais des substances éternelles de la nature intelligible, c'est-à-dire, dans le lexique de Plotin, de l'Intellect contenant les Formes? Le traité III, 7 des *Ennéades* introduit à cet égard une récapitulation complète des concepts du *Sophiste*, et en particulier de l'identité et du repos dans l'être. Mais il va beaucoup plus loin, dans la mesure où il déporte l'éternité dans un au-delà substantiel, dont participent les êtres intelligibles, mais qui est lui-même un originaire qui n'est pas. L'origine est au-delà de ce qui est, c'est ainsi que Plotin comprend la thèse de *République* VI, 509b et il en tire les conséquences de la manière la plus radicale. Pour quelle raison? L'enjeu métaphysique est pour lui déterminant: comme la nature intelligible contient la multiplicité des Formes éternelles constitutives de l'Intellect, l'éternité est une *austostasis* qui le transcende, un repos en soi. C'est une vie qui persiste dans son identité, au rang même de l'originarité du Principe Un.

Aussi l'éternité est-elle non pas le substrat des intelligibles, mais en quelque sorte le rayonnement qui en provient, grâce à cette identité que le principe affirme de lui-même, non pas avec ce qu'il sera plus tard, mais avec ce qu'il est. Il est ce qu'il est et ne sera pas autrement. Que lui adviendrait-il qu'il ne soit dès maintenant? (III, 7, 3, 16)

La nature divine de cette éternité appartient aussi à sa description métaphysique et Plotin s'empresse d'en placer le concept dans la proximité de l'Un: l'éternité est une vie totale qui est auprès de l'Un: «[...] elle vient de lui et va vers lui; elle ne s'en va pas loin de lui, mais elle reste toujours près de lui et en lui, et elle conforme sa vie sur lui». Ce passage est présenté dans un rapport au texte de Platon (*Timée*, 37e) qui en constitue certes le foyer, mais Plotin lui apporte une interprétation radicale. C'est en effet la contraction de l'origine dans l'Un, au sein de cette éternelle présence de soi à soi, qui exprime le concept le plus pur et le plus élevé de la métaphysique de l'origine. Tout ce qui en dérive et en

découle n'en est que la dilatation ou la diffraction dans des registres ontologiques inférieurs, qu'il s'agisse de l'Intellect ou de l'Âme. De cet écoulement, de ce rayonnement, où la tradition a reconnu la métaphore centrale du néoplatonisme, on peut tirer certes le principe d'une continuité susceptible en son principe de rétablir le rapport brisé de la différence, de vaincre le *khôrismos* platonicien, mais on ne peut éviter d'y voir en même temps l'expression d'une perte et d'un éloignement continus, qui atteignent, avec la matière, le seuil du néant.

Plotin construit en effet un double effort: d'une part, il concentre dans un Premier, qui n'est pas, parce qu'il est au-delà de l'être même des natures éternelles et intelligibles, la présence de ce qui est par soi, en soi, auprès de soi, tourné et incliné vers soi-même. Le langage de la métaphysique se porte ainsi aux limites de ces mouvements qui font de la prépositionnalité la dynamique la plus sublime du langage, son fond le plus abyssal. Mais dans le moment même où cette contraction des mouvements de la pensée qui cherchent le centre élabore le point limite de cette origine de vie qui est la présence, Plotin accepte d'en inverser le mouvement en direction de l'être et d'instaurer ce surgissement qui s'écoule, cette source qui irrigue, ces rayons qui en illuminant font être et connaître, cette éternité qui en se diffusant produit le temps qui la contemple et s'abîme de désir dans la joie de la retrouver. Une nouvelle structure de mouvements s'élabore, qui est l'inverse de la première: non pas vers, mais en provenance de (*ek*, *apo*), non pas auprès de, mais à partir de et dans la dépendance de, et ainsi s'instaure la métaphore centrale de la procession (*proodos*), qui est le récit de la dépendance de tout être par rapport à son origine. Proclus, lui aussi grand commentateur du *Timée*, fera de ce concept le cœur de sa métaphysique.

Ce langage concentré des prépositions de la métaphysique avait été enclenché dans les générations précédentes des interprètes de Platon, chez ces penseurs qui étaient les préparateurs du néoplatonisme, pour reprendre l'expression de W. Theiler¹⁷. Le moyen platonisme avait en effet

construit tout un édifice métaphysique en multipliant les rapports à l'origine, pour tenter de circonscrire la dépendance de l'origine dans un vocabulaire qui dépasse celui de la physique. On a parlé pour désigner leur effort de «transcription prépositionnelle» de la métaphysique¹⁸, et il s'agit de fait d'un travail sur la série platonicienne de la dépendance des principes: à partir de quoi, en dépendance de qui, en retournant vers qui. Dans les premiers temps de cette tradition, ce langage fut reçu comme une entrave à la pensée des principes, mais Plotin et Porphyre eurent tôt fait de reconnaître chez leurs prédécesseurs médio-platoniciens une recherche qui conduisait à leur projet. Une recherche qui établit un ordre d'instances intelligibles et introduit entre elles une relation de surgissement ne pouvait en effet qu'inspirer le néoplatonisme. Si l'écoulement de la source semble une image trop sensible, si sa poétique est trop matérielle, on retranchera la substance de l'expression pour ne conserver que la préposition: non pas *aporrheon ek*, mais seulement *ek*, produisant de la sorte un langage métaphysique de l'origine entièrement purifié de tout ce qui n'est pas le pur mouvement de la différence. L'origine s'exprime dès lors dans une relation pure.

Déjà dans le traité III, 2 sur la providence, où Plotin reprend pour les critiquer les concepts stoïciens de la semence, on voit l'effort néoplatonicien pour isoler la pure puissance nécessaire de ce qui se développe dans l'être (III, 2, 2, 17-31). Les récits gnostiques, tout comme les reprises par Philon d'Alexandrie des formules de la création, ont beaucoup contribué à faire de ces séries de rapports une sorte de vulgate de la métaphysique platonicienne des deux premiers siècles de notre ère. Certains interprètes la désignent même comme stoïco-gnostique, ce qui laisse supposer une intime interpénétration des conceptions métaphysiques de la période impériale. On en retrouve par exemple l'expression chez Sénèque (*Lettre* 65, 11), lorsqu'il identifie la recherche de la cause originaire à la série des rapports de provenance et de point de retour: *de quoi, à travers quoi et vers quoi*. Cette série trouve peut-être son origine dans la religiosité orphique pré-

hellénistique, mais elle s'est intégrée dans la métaphysique de l'origine sur le terrain de l'exégèse du *Timée*, où elle va s'implanter jusqu'au commentaire tardif de Proclus. On peut citer par exemple le passage de Marc Aurèle, où nous la retrouvons :

Tout est fruit pour moi de ce que produisent tes saisons, ô Nature ! Tout vient de toi, tout est en toi, tout rentre en toi.
(*Pensées pour moi-même*, 4, 23)

Ce texte paraît faire écho, en sa structure même, au texte de l'Épître de Paul aux Romains, (11, 36), comme à tant d'autres textes de cette période de diffusion du platonisme dans la culture impériale¹⁹. Mais son intérêt réside surtout dans le fait que cette structure prépositionnelle de l'ontologie semble avoir été la solution de la tradition platonicienne pour dépasser la séparation de la pure différence, et laisser entrevoir non seulement l'espoir d'un retour à l'origine, mais la possibilité d'un récit d'avènement et la continuité d'une histoire qui s'achève dans une eschatologie. On tirerait sans doute dans une direction extrême le texte de Plotin si on tentait de le réduire à ce récit. Plotin a tenu avec rigueur à la position d'un Un radical et originaire, qui s'accomplit dans son acte, qui est toujours le même et ne diffère jamais de lui-même. De sorte que le procès par lequel les êtres intelligibles procèdent de lui demeure éternellement suspendu à la question de sa différenciation dans une altérité. Les traités V, 1 et VI, 7 sont à cet égard les témoins importants de l'effort plotinien pour introduire non pas le mouvement dans l'Un, mais pour raccorder de la manière la plus extrême l'origine et la différence. Plotin crut pouvoir en trouver l'expression dans une *epistrophè*, un retournement vers soi qui serait productif d'un autre. Thèse radicale s'il en est, cette proposition engage la suite de la procession des êtres, qui tous seront soumis à cette conversion vers le principe, seule garante de leur identité et de leur rapport à l'origine.

C'est ainsi que Plotin croit possible de demeurer fidèle à la doctrine du *Timée*. L'Intellect éternel, lui-même dérivé par *epistrophè* de l'Un, n'existe pas avant le monde, mais il est le monde avant son être :

Grâce à ce qui est au-dessus de lui, le monde n'existe pas à partir d'un certain moment; et ainsi le monde ne peut avoir eu un commencement dans le temps. C'est le seul fait d'être cause qui donne à l'être son antériorité. (III, 7, 6, 52-54)

Comment comprendre une telle antériorité non temporelle ? Est-elle purement logique ? Il convient sans doute de tenter de la penser sur le fond, déjà perceptible chez Platon, d'une éternité du monde sensible accompagnant dans une dépendance infinie l'éternité non temporelle. Ce point limite est celui qu'a cherché à exprimer Plotin dans l'extraordinaire récit du traité III, 7, alors qu'il entreprend de raconter l'avènement du temps comme provenance, attachement à un registre dont l'être a chuté. « De quelle chute, demande-t-il, est donc né le temps ? ». La réponse est une admirable prosopopée du temps, qui invoque le désir de la nature, inquiète et curieuse de son propre devenir, de se porter au-delà de son propre accomplissement pour le contempler. Ce geste fut celui d'une entité prodigue d'elle-même, dispensatrice de sa force vers une extériorité en mouvement : dans ce geste de générosité, la nature se fit elle-même temps et elle soumit au temps le monde engendré par elle. Ce récit, qui mériterait une longue exégèse, en particulier parce qu'il se veut une interprétation non démiurgique du *Timée*, incorpore un concept pur de Nature, emprunté en plusieurs points, quelles qu'aient été ailleurs les réserves de Plotin à leur endroit, aux doctrines stoïciennes de la germinalité. C'est ce récit qui conduit Plotin à identifier l'âme au démiurge platonicien, ce qui a pour lui deux conséquences essentielles : quitter le dispositif artisanal, et surtout relier l'âme au monde dans un rapport de pure dépendance continue.

Dans le contexte de cette réinterprétation du *Timée*, Plotin, comme plus tard Proclus, réinvestit entièrement la série des principes du rattachement : si l'âme est la première, pour le monde comme pour les individus, à aller vers le temps, en l'engendrant pour le posséder avec ses propres actes, c'est que l'âme dilate pour ainsi dire l'éternité dans le temps. Partout où il y a de l'âme, il y a du temps, ce qui ne signifie

aucunement que l'âme soit matérielle, mais seulement qu'elle se dispose dans une distance d'avec l'éternité qui marque un écart ontologique et une différence. Cet écart n'induit aucune séparation, seulement une sorte d'éloignement, qui inspire la nostalgie de l'origine et stimule le désir du retour. Toute la tradition ultérieure, et on pense ici à saint Augustin, sera pénétrée de cette présence quasi réelle de l'origine dans le temps, même si la structure de la métaphysique chrétienne, parce qu'elle incorpore la doctrine de la création, se place en rupture complète avec la pensée grecque. Même si l'Un plotinien n'est pas la pensée, même s'il n'est pas en tant que tel, puisqu'il est au-delà de l'être, on ne peut l'identifier à un pur néant originaire. Son concept ne se réduit pas à sa seule fonction métaphysique d'engendrement par retournement de ce qui le suit éternellement. Plotin a cherché avant tout à dégager son Principe de toute détermination purement intelligible qui le rapprocherait trop du Dieu aristotélicien, Pensée de la Pensée, et quand il accepte de le déterminer positivement, il le désigne comme *veille, liberté, pure position de soi-même*. C'est la leçon du traité VI,8, le grand texte où les consignes de la théologie négative paraissent débordées par un langage qui ne recule pas devant la positivité de désignations de l'Un comme liberté et volonté.

Il est vrai que le néoplatonisme médiéval et renaissant – pensons seulement à l'œuvre de Nicolas de Cues – accentuera fortement cette affirmation du néant comme non-être, mais en cela il ne sera fidèle qu'au désir de Plotin de protéger l'Un de toute détermination dangereuse pour sa sublimité. Quand Plotin en effet écrit que «[...] c'est parce qu'il n'y a rien dans l'Un que toutes choses proviennent de Lui: afin que l'être soit, il faut que Lui-même ne soit pas être, mais le générateur de l'être» (V,2,1,11), il ouvre la porte à toutes les mystiques négatives qui acceptent la séparation de l'Un et de l'être et consentent à se replier sur une négativité entière pour penser l'origine. Être l'origine, c'est par nécessité n'être rien, car autrement on serait déjà le sujet de déterminations particulières, et le statut de l'origine ne serait plus

celui d'une origine authentique. Cet héritage de pensée sera recueilli par Proclus et Damascius, qui sont les maîtres du néoplatonisme médiéval d'Eckhart et du Cusain. Leur commentaire du *Parménide* a porté, sur le registre du langage pur de la négativité, ce qui s'était transmis jusqu'à eux, et notamment par l'œuvre de Porphyre, de la doctrine platonicienne de la différence²⁰. Ce langage est certes bien différent de la démiurgie du *Timée*, que Plotin avait réinterprétée dans son concept d'âme; il n'est pas substantiellement différent cependant de cette recherche incessante de penser l'origine dans une présence au temps qui ne soit pas une présence saisissable, mais un acte éternellement co-existant à sa radiation mystérieuse. Cette leçon du néoplatonisme, Platon ne l'aurait peut-être pas reconnue, lui qui dans la recherche de l'*arkhè* première avait d'abord isolé une cause séparée, mais il aurait néanmoins entendu le langage du désir de l'âme de retrouver sa patrie négative, cette origine sans déterminations que déjà dans le *Parménide* il avait offerte à la spéculation de la tradition.

NOTES

1. Dans une étude d'une grande richesse, inspirée par le désir de retracer la généalogie du «Au commencement» du prologue de l'évangile de Jean, A. Ehrhardt propose une remontée à travers toute l'histoire de la pensée grecque. Voir son livre, *The Beginning. A Study in the Greek Philosophical Approach to the Concept of Creation from Anaximander to St John*, Manchester, Manchester University Press, 1968, 212 p. Il est certes risqué de produire pour le monde grec une transcription de l'origine dans le concept de création, mais cette étude comparative a le mérite de mettre en relief tout ce qui dans la pensée grecque résiste à la position de la création.

2. Voir l'étude de G. Naddaf, *L'Origine et l'évolution du concept grec de phusis*, Lewiston (Maine), The Edwin Mellen Press, 1992, 603 p. Ce livre montre la continuité de l'enquête sur la nature, des présocratiques au *Timée* et aux *Lois* de Platon.

3. M. Richir a fait de cette analogie le thème d'une réflexion sur la limite théologique de l'assignation de l'origine, voir *La Naissance des dieux*, Paris, Hachette, coll. «Essais du XX^e siècle», 1995, 191 p.

4. Dans la cosmologie présocratique, ce texte est le plus important. Voir l'édition et le commentaire de M. Conche, *Anaximandre. Fragments et témoignages. Texte grec, traduction, introduction et commentaire*, Paris, P.U.F., coll. «Épiméthée», 1991, 245 p.; en particulier les pages 55-62, sur l'*arkhè*. M. Heidegger a consacré aux fragments d'Anaximandre un

essai devenu célèbre, « La parole d'Anaximandre », dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, coll. « Classiques de la philosophie », 1962, p. 262-304. Dans cet essai, il insiste sur le rapport de l'origine comme présence dans le séjour de l'étant : « Plus secrètement encore s'y recèle : présence elle-même comporte venue au jour. La venue au jour de l'éclosion elle-même est présence ». Voir sur l'ensemble des études de Heidegger sur les présocratiques le livre de M. Zarader, *Heidegger et les paroles de l'origine*, préf. de E. Lévinas, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1986, 319 p.

5. Fragments 2 et 3, selon la numérotation de l'éd. de M. Conche, *op. cit.*, p. 56-57. La doxographie et les fragments d'Anaximandre sont recueillis dans la coll. de H. Diels, s. la dir. de W. Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin, Weidmann, 6^e éd., 1951 ; voir vol. II, p. 81-90, avec la numérotation des passages doxographiques et des fragments (DK 12).

6. Voir à cet égard le livre de S. Margel, *Le Tombeau du dieu artisan*, préf. de J. Derrida (« Avances »), Paris, Éd. de Minuit, 1995, 204 p.

7. Voir à cet égard les travaux de F. Jullien, un des rares interprètes à tenter une interprétation comparative de la pensée grecque et de la pensée orientale. Notamment *Procès ou création. Une introduction à la pensée des lettrés chinois*, Paris, Seuil, coll. « Des travaux », 1989, en particulier le chap. 5 qui introduit une comparaison avec le *Timée* de Platon et la critique de la cause première.

8. M. Loreau, dans un essai important, a cherché à montrer comment cette conquête doit rompre avec la tradition platonicienne, qui n'est que la construction d'un mythe de l'origine ; mythe décisif, mythe nécessaire sans doute, mais encore et toujours mythe. Voir « La philosophie comme construction nécessaire du mythe d'origine », dans *Le Temps de la réflexion*, Paris, Gallimard, vol. I, 1980, p. 315-339.

9. R. Brague a consacré à ces conditions du discours du commencement une étude, « Le récit du commencement. Une aporie de la raison grecque », dans J.-F. Mattéi, *La Naissance de la raison en Grèce*, Paris, P.U.F., 1990, p. 23-32.

10. C'est ce que soutient P. Hadot, dans son article « Physique et poésie dans le *Timée* de Platon », *Revue de théologie et de philosophie*, 115 (1983), p. 113-133.

11. Le commentaire contemporain du *Timée* est dominé par les travaux de L. Brisson, voir *Le Même et l'Autre dans la structure ontologique du Timée de Platon*, Paris, Klincksieck, coll. « Études et commentaires », 1974, 589 p., auquel il faut joindre un essai qui cherche à développer une perspective comparative avec la physique contemporaine, en coll. avec W. Meyerstein, *Inventer l'univers. Le problème de la connaissance et les modèles cosmologiques*, Paris, Les Belles-Lettres, coll. « L'Âne d'or », 1991, 209 p.

12. Trad. de L. Brisson, Paris, Flammarion, 1992, légèrement modifiée.

13. Trad. de L. Robin. Platon, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1950.

14. Plusieurs passages platoniciens reviennent sur cet axiome, notamment le *Philebe* (26e) et le *Timée* (28a). Dans le *Sophiste* (265b), c'est tout le domaine de la *poiésis* qui est soumis au procès de la cause, et de même dans le *Banquet* (205b) : pour que le non-être prenne le chemin de l'être, il faut une cause originarie.

15. L'histoire de ce concept est déterminante, puisque la limite de l'origine est le concept de ce qui est à soi-même sa propre origine. Voir l'étude de J.-M. Narbonne, *La Métaphysique de Plotin*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », 1994, p. 26ss.

16. *Sophiste*, 265c8-9, trad. d'A. Diès, Paris, Les Belles Lettres, coll. des Universités de France, 1925.

17. W. Theiler, *Die Vorbereitung des Neuplatonismus*, Berlin, Weidmann, 1964.

18. Voir par exemple l'étude de H. Dörrie, « Präpositionen und Metaphysik. Wechselwirkung zweier Prinzipienreihen », *Museum Helveticum*, XXVI, 1969, p. 217-228.

19. Dörrie cite par exemple le traité Asclepius du *Corpus Hermeticum* (éd. Festugière-Nock, II, 344, 26) : « [...] omnia enim ab eo, et in ipso et per ipsum ». Et encore Plutarque, *De Animae procreatione*, 5, 1014ab, qui reprend précisément le texte du *Timée* ; voir H. Dörrie, *op. cit.*, p. 222.

20. Voir l'étude d'É. Bréhier, « L'idée du néant et le problème de l'origine radicale dans le néoplatonisme grec », dans *Études de philosophie antique*, Paris, P.U.F., 1955, p. 248-283.

DES ORIGINES DES ORIGINES DE LA PEINTURE DE LA PEINTURE

ÉRIC MÉCHOULAN

L'image de l'invisible est elle-même invisible, sinon elle n'en serait pas l'image.

J. Chrysostome, *Homélie sur l'épître aux Colossiens*.

«La peinture vient s'inscrire sur un fond blanc», ces mots contiennent en germe toute réflexion sur la peinture.

T. Chikuden, *Bavardages d'un ermite de la montagne*.

AU COMMENCEMENT ÉTAIT L'OMBRE: LA PEAU DU MUR

L'origine de la peinture n'appartient pas à la peinture. Lorsque Plinie l'Ancien, dans sa rêverie encyclopédique, retrace l'histoire de la peinture au livre XXXV de son *Histoire naturelle*, il n'en dit que ceci:

La question des origines de la peinture est obscure (incerta) et n'entre pas dans le plan de cet ouvrage. Les Égyptiens déclarent qu'elle a été inventée chez eux six mille ans avant de passer en Grèce: vaine prétention, c'est bien évident. Quant aux Grecs, les uns disent que le principe en a été découvert à Sicyone, les autres à Corinthe, et tous reconnaissent qu'il a consisté à tracer, grâce à des lignes, le contour d'une ombre humaine (umbra hominis lineis circumducta).¹

Pas de mythe d'origine, donc, et pas même de lieu sûr pour son invention, mais, à tout le moins, une technique: ce qui est inauguré est le dessin et non la couleur, la silhouette et non l'expression. Le verbe employé par Plinie revêt une certaine importance, car si, littéralement, il désigne bien le fait de conduire la main qui trace autour de l'ombre portée d'un homme la ligne étroite de sa silhouette, il renvoie de manière générale à l'habitude de tracer un cercle avec la charrue, en particulier lors des fondations des villes², mais il peut aussi, en un curieux jeu d'ombres, signifier duper ou escroquer quelqu'un, escamoter un objet à la façon dont les Latins entouraient un objet d'un cercle en guise d'annulation. La naissance de la peinture réside dans cette appropriation de l'ombre qui fonde et annule du même mouvement: d'origine de la peinture, il n'existe qu'une fondation biffée. Elle n'est donc pas simplement incertaine, mais d'elle-même trompeuse et égarante, événement qui n'apparaît que dans le geste par où il

s'efface. Si l'on veut circonscrire l'origine de la peinture, il faut décidément lâcher la proie pour l'ombre.

Car elle existe bel et bien cette origine et Pline la raconte; mais il ne la raconte pas dans la partie consacrée à la peinture. À peine en a-t-il fini avec celle-ci qu'il évoque l'origine du modelage et, en douce (presque en taille-douce), la naissance de la peinture:

En voilà assez et plus qu'il n'en faut sur la peinture. Il serait convenable d'y rattacher ce qui concerne le modelage. En utilisant lui aussi la terre, le potier Butadès de Sicyone découvre le premier l'art de modeler des portraits en argile; cela se passait à Corinthe et il dut son invention à sa fille, qui était amoureuse d'un jeune homme; celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura d'une ligne (circumscribit) l'ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne; son père appliqua de l'argile sur l'esquisse, en fit un relief qu'il mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries, après l'avoir fait sécher.³

Là où l'origine de la peinture fait l'objet de conflits d'attribution – l'Égypte, rapidement éliminée, puis, sans que l'on puisse trancher, Sicyone et Corinthe –, voici maintenant que chacun s'accorde. La naissance en revient à la fille d'un potier de Sicyone, mais établi à Corinthe: les deux traditions se fondent l'une en l'autre.

On admirera le déplacement nécessaire pour que l'origine de la peinture puisse être dite: œuvre féminine, elle a besoin de la médiation d'un homme; ouvrage de jeune fille, elle requiert la puissance d'un père; travail fragile du désir, elle passe par l'industrie de l'expert; platitude d'une ombre qui va disparaître, il lui faut le relief du moule pour vraiment apparaître. À peine née, la peinture s'évanouit sous le modelage comme l'ombre sous l'argile (ou encore comme l'homme sous la main toute-puissante du Dieu potier). Cette terre appliquée verticalement sur le dessin de l'ombre est sa tombe plus encore que sa trace. Là où la jeune fille avait soigneusement écrit le tour de son ami, elle voit apparaître une médaille ou une sculpture tombale⁴. «Écrire le tour», tel est le terme latin, *circumscribere* (plutôt que *circumducere*, cette fois), qui a plus que son prédécesseur une valeur

d'enfermement et de clôture, mais offre lui aussi les valeurs de tromperie et d'élimination. L'ombre trompe l'absence comme on cherche, en suçant un bout d'étoffe, à tromper la faim. La jeune fille *circonscribit* l'homme qu'elle aime, elle écrit son ombre (les Grecs désignent ainsi le procédé: *skiagraphēin*, qui renvoie aussi aux pratiques de trompe-l'œil et d'illusionnisme pictural). Le travail de l'ombre est un travail de l'illusion, un aveuglement qui illumine.

À l'origine de la peinture se trouverait le désir de la présence, et la présence respire dans l'ombre portée d'un corps. C'est ce que comprend cette jeune fille partagée, moitié de Sicyone, moitié de Corinthe: plutôt que de laisser simplement s'en aller son jeune amant sur les chemins du souvenir, la voici qui dessine, d'un trait de charbon, son ombre sur le mur. Il est désormais prisonnier de cette ombre comme Antigone emmurée vive et protégée par les tablettes d'une loi non écrite. L'écriture de l'ombre est présence vive de la mémoire, manière d'attraper l'événement d'un corps: non tant pour l'emprisonner peut-être que pour mieux se rendre soi-même prisonnière de cet événement.

Fille d'un artisan agile, d'un sculpteur de matières utiles, d'un tourneur d'argile, elle souscrit à la gratuité du désir qui ne trouve sa valeur que dans ses propres projections. La jeune fille du potier inscrit la peinture dans l'ordre du privé: elle n'en fait pas un fétiche public ou une beauté collective. En deçà des devoirs de la *polis*, par ce geste intime, elle trace un cercle qui l'isole dans l'intimité du geste. Là où le potier, modelleur, cherche des masses soumises à son tour de main, sa fille avance sur une ligne, la plus mince possible afin d'épouser au plus près l'exactitude de la peau. La ligne, voilà l'affaire de la peinture: lorsque Protogène et Apelle rivalisent, c'est à qui dessinera, sur le trait de l'autre, la ligne plus fine encore qui, en le biffant, le dépassera⁵. C'est une œuvre de la limite: limite ligneuse d'un corps, limite aussi de ce qui peut matériellement faire l'objet d'un trait. Mais un trait qui n'enserme plus rien: ce n'était pas même le corps qui se trouvait là, seulement son ombre. Et même l'ombre s'en est allée, mais non sa limite.

Une ombre est-elle voile jeté sur le corps ou sa plus radicale nudité? L'ombre esquisse au corps de son amant par le tracé de son contour, est-ce la nuit qui fait son trou dans le mur, qui s'y love et s'y thésaurise, ou bien la lecture émouvante d'un front, d'un nez, d'une bouche? Car ce qui s'écrit noir sur blanc s'apprête à être lu. C'est un exercice de mémoire. Les Grecs n'ont pas de nom pour la lecture: ils utilisent les mots du souvenir (*anagiskein*) et de la reconnaissance (*anagnorisis*). Le visage tapi dans le mur, la jeune fille peut le reconnaître: non seulement s'agit-il de l'amoureuse silhouette de son amant, mais c'est elle qui l'a écrite. Elle a écrit l'ombre de son amant et, en même temps, sa séparation d'avec lui: le trait sépare autant qu'il unit. Dans la silhouette dessinée sur le mur, elle peut lire la présence d'un profil autant que l'absence d'un corps. Le trait sans relief auquel le père donnera la profondeur de la matière est un signe, un signe d'ombre, un signe qui reste à la surface, faute de pouvoir escamoter le vide. L'aspiration de ce signe d'ombre n'est pas de renvoyer à la plénitude d'une jouissance impeccable, mais de faire s'évanouir le néant que cette jouissance creusait, de libérer le fond de sa présence vaine. C'est un signe qui ne connaît rien que la surface – mais n'est-ce pas le destin de tout signe, quand bien même il prétend se superposer aux choses qu'il désigne?

Le modelage, lui, superpose exactement les matières: ce n'est plus un signe, c'est une similitude. La peinture, en sa naissance, est une lecture angulaire. Elle forme une géométrie spéculaire sur la peau rude d'un mur; elle travaille dans l'angle mort du modelage. Le signe d'ombre est désir de signe, le modelage du corps est forme d'un modèle: l'un s'articule à la singularité, l'autre à l'identité. Mais le destin de la peinture est de conserver, de façon intempestive, la puissance du singulier, tout en se faisant recouvrir par le type et le modèle. La lecture, plus encore que l'écriture, est cette expérience du singulier. La peinture naît, bien sûr, du geste de tracer: c'est d'abord une main animée d'un désir de présence (mais une main qui a justement lâché le corps de l'amant pour tenir entre ses doigts le froid

morceau de charbon brûlé, qui a déjà renoncé au plaisir de l'instant pour anticiper le frisson de l'absence en la présence même de celui qu'elle désire); et la lecture lui donne le goût de sa passion: c'est un regard rivé à la surface d'un signe. Dans la peinture, nous lisons ce qui nous fonde, la ligne qui nous définit, la chaleur contemplée d'un instant gelé.

S'il s'agit de fonder une ville, le conducteur de la charrue est masculin. Mais ici, le fait d'avoir une jeune fille nous invite à concevoir une autre origine pour la peinture, un autre genre de fondation que la puissance d'éventration, un autre artisanat que la poterie et sa jouissance des creux et des trous: la ligne est, en fait, affaire de tissage, celle qui travaille le lin connaît le mouvement des lignes. Avant d'être trait de plume ou de pinceau, avant même d'être traits du visage, la ligne est d'abord fil de lin, puis cordeau pour monter les murs ou filet pour attraper les poissons. La ligne fait notre linge, elle limite nos chambres, elle piège nos nourritures. Et, finalement, elle enfouit nos corps sous les plis bien lissés d'un linceul. L'écriture est ligne, le visage est ligne: ce sont des vêtements de lin qui disent nos corps. L'ombre portée sur le mur et dessinée d'un trait nous offre donc un voile qui est notre propre nudité, un lin noir qui n'est ni copie, ni modèle: ce sont des vêtements d'ombre qui disent la vérité du nu.

La jeune fille sous le père, voilà ce que révèle l'origine de la peinture⁶. La ligne du lin comme un point de rebroussement dans la courbe du lignage. L'invention du père potier est fille de celle de sa fille peintre. La peinture est l'ombre venant *avant* le corps et l'origine de la peinture, peinture de la limite.

Mais à quel moment naît cette peinture: dans l'instant où la jeune fille, d'une main attentive, trace le contour de la silhouette aimée ou dans le moment où l'ombre de l'amant a quitté la surface du mur et que la blancheur du fond, tout à coup, apparaît? La naissance est double: d'abord la main et son mouvement, ensuite l'œil et son regard. Il faut le trait qui circonscrit l'ombre, puis ce mince trait noir qui écrit la peau sombre du jeune homme, comme si l'ombre avait pu repousser toute sa noirceur jusqu'à sa

surface, libérant alors le fond, amenant le mur blanc à réapparaître, ou plutôt à apparaître comme fond: le trait sépare, en fait, deux fonds, deux manières de faire fond, l'une qui entoure, l'autre qui creuse, l'une qui enveloppe l'ancienne présence, l'autre qui crie la nouvelle absence.

Pour la jeune fille, la ligne d'ombre sur le mur est une caresse qui sommeille.

LES MÉTAMORPHOSES DU MIROIR: À FLEUR DE PEAU

Au livre II de son traité *Della Pittura*, Alberti fournit une autre origine de la peinture: lâchant cette fois l'ombre pour la proie, il voit dans Narcisse un mythe plus exact que celui de la jeune fille du potier et, dans la mort, une vertu plus prolifique de la mise en figure que celle de l'ombre. Alberti relève, certes, les jugements des Anciens sur la peinture et l'ombre, mais c'est pour écarter rapidement l'histoire (même fabuleuse) au profit d'un examen critique: l'origine de la peinture devient une fable théorique plus instructive que les légendes empiriquement probables.

Ce second livre est chargé, dès l'abord, de justifier les pratiques picturales, de leur donner une assise sociale, voire une légitimité transcendante, car la peinture possède «une force tout à fait divine qui lui permet non seulement de rendre présents, comme on le dit de l'amitié, ceux qui sont absents, mais aussi de montrer après plusieurs siècles les morts aux vivants»⁷. La peinture est un lien: dans le temple protégé de son petit espace, elle recueille la vivante présence des disparus, comme pour une religion du temps commun plus encore que de l'espace social. C'est en quoi Alberti souligne son effet puissant pour aiguillonner la piété des gens: respect du portrait du roi qui est le roi même (comme dans l'exemple de Cassandre tremblant devant l'image d'Alexandre, que rapporte Alberti après Plutarque⁸), ou don fait aux mortels d'admirer les dieux.

À quoi repérer la valeur éminente de la peinture? À ce qu'elle devient impayable. Faute de pouvoir trouver un juste prix à ses productions, Zeuxis les donnait. Aussi souverain que le dieu qui donne la vie, le peintre exemplaire donne ses œuvres. Au point que

le roi ou le dieu que l'on vénère dans la peinture semble s'effacer derrière sa pure surface, disparaître sous ses rutilantes apparences; c'est le portrait lui-même qui fait l'objet de la vénération, métamorphosant le peintre en Créateur, dès lors qu'il se distingue «comme un autre dieu parmi les mortels».

La peinture ne saurait donc être fille de potier sans excéder cette appartenante: tous les autres arts relevaient autrefois de l'artisanat, «seul le peintre n'était pas compté au nombre des artisans»⁹. Et là vient le mythe, un mythe plein d'à-propos (si le latin dit simplement qu'il est «parfaitement approprié», la version italienne que compose aussi Alberti lui donne un tour plus énergique: il vient à-propos – *viene a proposito*):

C'est pourquoi j'ai l'habitude de dire à mes amis que l'inventeur de la peinture, selon la formule des poètes, a dû être ce Narcisse qui fut changé en fleur car, s'il est vrai que la peinture est la fleur de tous les arts, alors la fable de Narcisse convient parfaitement (perapta erit) à la peinture. La peinture est-elle autre chose que l'art d'embrasser ainsi la surface d'une fontaine (Quid est enim aliud pingere quam arte superficiei illam fontis amplecti)? (Ibid.)

Sans pinceau, sans tableau, sans fatigue, Narcisse est l'occasion de la peinture¹⁰. Métamorphosé en fleur, il correspond déjà au caractère de celle-ci: être la fleur de tout art (la peinture est transcendante, cette fois-ci au sens où elle traverse toutes les catégories, à l'instar des transcendants comme être, un, etc.). Mais l'analogie court au-delà du jeu de mots, car Narcisse est celui qui, tissé de désir, embrasse la surface d'une eau-miroir. La plus profonde vérité sourd de ce geste exaltant la surface. D'autant que *fons* peut aussi désigner la «source», au sens propre comme au sens figuré. Embrasser la surface de la fontaine-source serait alors comme embrasser la surface de l'origine, l'origine comme surface et non comme profondeur, voire la surface comme origine et non comme trivialité pelliculaire¹¹.

Le mythe d'origine de la peinture, chez Alberti, est aussi un mythe sur la superficialité de l'origine: peut-

être même rien qu'une blague entre amis, une fantaisie de l'art de converser¹². Mais une blague dont la superficialité est tout sauf triviale : l'amitié, on s'en souvient, est là dès le départ. Par l'allusion à Cicéron, l'amitié permettait aux absents de demeurer présents, la peinture, elle, ramène les morts à la vie comme elle fait surgir les ombres dans la lumière. Même si c'était l'occasion d'une plaisanterie amicale, la peinture n'en perdrait pas pour autant sa profondeur originelle : avec l'amitié, elle est liaison, couture, repli de l'absent dans la présence, du mort dans le vivant, de ce qui sombre dans ce qui éblouit. Ce n'est plus seulement une ligne, qui sépare et unit, mais une tache, qui amalgame et différencie.

Et pourtant le mythe de Narcisse semble dire le contraire : voilà un vivant qui passe chez les morts, un présent qui se noie au fil du temps. Ce serait sans compter sur la métamorphose. Le mythe compte deux temps qui n'en font qu'un : aucun délai entre le fait d'embrasser la surface et l'immédiat changement en fleur¹³. Narcisse ne coule pas dans le brouillard des eaux, il épouse la surface mobile d'une source. La mort n'apparaît pas, sinon effacée sous la puissance de la transformation et renvoyée à ses profondeurs terrifiantes. L'origine, elle, demeure à la surface ; c'est une origine qui surnage, loin d'édifier ou de bâtir, une origine sans rituel commandé et sans espace infini.

La métamorphose est une façon de flouer le temps : on croyait Narcisse noyé, voici qu'il éclôt à la surface de l'eau. Plutôt que l'immobilité d'un mur accueillant le dessin hiératique de la silhouette désirée, voici la fine mobilité des eaux qui change sans cesse ses arrangements floraux¹⁴ : deux façons de dénier au temps son pouvoir ordinaire. Au temps, sans doute, mais à la mort ? La métamorphose originaire ne serait-elle pas une image de la métamorphose mortuaire ? Et donc, la peinture, puissance de mort ? Mais c'est plutôt la mort qui, elle-même, se trouve métamorphosée par la peinture : d'abord, en ce qu'elle apparaît sous la figure vivante des êtres, comme si ce voile était plus originaire que sa nudité ; ensuite en ce qu'elle fait surface, comme si sa

platitude devenait plus exacte que sa profondeur. La mort se retourne dans sa tombe d'être ainsi projetée à sa surface : Mallarmé, en rigoureux prêtre des définitions, en avait trouvé la formule lorsque autrefois il annonçait « ce peu profond ruisseau calomnié, la mort ». C'est en ce ruisseau que Narcisse s'est à la fois noyé et transformé pour mieux en affirmer le pouvoir de surface.

On a dit que c'était sa propre beauté qui arrêta Narcisse et le faisait se perdre dans son image sans corps. On s'est trompé, comme le prouvent encore les succès nouveaux de l'autoportrait au crépuscule du Moyen Âge : il ne s'agissait pas de se peindre soi-même, mais de ressusciter la fascination des miroirs¹⁵. Narcisse est amoureux d'un reflet qui le fixe obstinément et non de cet être reflété par les hasards de l'onde¹⁶. Narcisse n'a le sentiment inouï d'exister que regardé par l'œil de son reflet : devenir à la fois visible et voyant, comme à la fois mort et vivant, noyé à la surface. L'art de la perspective dont Alberti vante les productions inédites est, lui aussi, d'abord technique de miroirs, fascination des reflets et des illusions : dans le premier appareillage de Brunelleschi, des nuages fleurissent dans le lit du ciel que les miroirs en cascades attrapent et figent momentanément¹⁷. Le miroir est, par excellence, la surface de l'immédiat.

Quand Platon cherche à révoquer l'usage de la *mimesis*, chez le poète d'abord, puis chez le peintre, il renvoie Glaucon à l'expérience, qui n'est autre qu'un pur sophisme (comme Glaucon lui-même est prêt à le remarquer), par où en un instant, très vite, on peut créer

*[...] la terre, le ciel, les dieux, tout ce qui existe dans le ciel et tout ce qui existe sous la terre chez Hadès. [...] Ne vois-tu pas que toi-même tu pourrais créer tout cela d'une certaine façon ? [...] si tu veux prendre un miroir et le présenter de tous côtés ; en moins de rien [takhu, immédiatement] tu feras le soleil et les astres du ciel, en moins de rien, la terre, en moins de rien, toi-même.*¹⁸

S'il est une philosophie de la peinture, c'est la sophistique qui la fournit, et son goût des métamorphoses et sa joie tranquille des apparences et

sa manière de favoriser le saut dans l'immédiat plutôt que le travail de la médiation.

Avec Narcisse, la peinture est double : d'un côté, elle importe la ressemblance, de l'autre, elle exporte la métamorphose. Il faut la ressemblance pour que surgisse la métamorphose, non parce que celle-là serait antérieure à celle-ci, mais juste au contraire, parce que *la ressemblance est une métamorphose poussée à bout, une métamorphose fatiguée* (ou, peut-être, la vérité fatiguée de la métamorphose).

À la surface de l'eau pousse un regard. La fontaine ou la source sont des surfaces mobiles, il faut, pourtant, la mince peau de sa surface pour que le visage s'y retrouve, même agité de passions qu'il ne connaît pas ou de rides inattendues. La fable n'évoque pourtant pas la fluctuation des eaux, elles semblent tendues comme un drap, étales comme un miroir d'argent, sans rien derrière ni dessous. Une surface sur laquelle fleurit un visage : mais lequel ? Au sommet de son vêtement vert, la fleur était déjà le visage de la plante, au bout de son reflet le visage de Narcisse demeure déjà à fleur d'eau. De quoi, en effet, s'y abîmer, puisque l'abîme ici est ce qui *affleure*.

La peinture ne cherche pas les profondeurs : c'est un art sans herméneutique (ce qui ne signifie pas sans interprétations). Ses secrets sont d'autant mieux celés qu'ils sont offerts à qui les voit : tout tableau ressemble à la lettre volée, dont parle Edgar Poe, qui n'est jamais mieux cachée que lorsqu'elle est exhibée. Le secret de la fascination de Narcisse tient à ce désir sans secret, ouvert à quiconque y plonge son regard. Au fil de l'eau, le visage postiche devient fleur fétiche, gagnant une autorité que le duel des jours ne pouvait octroyer. Dans la métamorphose, comme dans le remplacement du mythe empiriquement vraisemblable de l'ombre par celui, purement allégorique, de Narcisse, s'instaure à l'épicentre du bouleversement de la répétition le choc de la différence : là où la singularité extrême rejoint l'Idée et l'origine, pour mieux, encore une fois, lier ce que chacun croyait désuni.

La surface n'est pas qu'une surface, elle est aussi un *fond*. Le blanc qui fonde la peinture n'est pas « le néant blanc, la surface redevenue calme où flottent

des déterminations non liées »¹⁹, mais, à l'inverse, la condition de possibilité de la différence. La surface n'offre pas une limite qui serait toute entière manière de borner la représentation, elle opère, au contraire, comme la matrice où ne cesse de disparaître et de naître la détermination finie : la limitation de la forme devient convergence vers un fondement, évanouissement dans l'infini blanc de l'origine. Non pas détermination finie une fois pour toutes évanouie, mais l'instant où elle vacille au bord de la disparition : l'ombre est le corps sur le point de s'effacer, la fleur est la figure d'un visage en train de disparaître.

S'il fallait absolument une ontologie spécifique à la peinture, elle s'articulerait à un *disparître*. À l'instar de l'amour (et c'est bien pourquoi ces deux mythes ont affaire au désir), la peinture est la perception de l'infini dans la finitude d'un corps, l'infini de cette détermination finie elle-même. Fleur d'ombre dont le cœur bat au rythme de l'infini. Est-ce à dire que l'infini est le fond, mais seulement le fond pour la manifestation de l'identique ? L'ombre comme reprise de l'amant, la fleur comme retour du visage embrassé ? Ce serait, ainsi que le dit Gilles Deleuze, « confondre le concept propre de la différence avec l'inscription de la différence dans l'identité du concept en général »²⁰. Dans l'ombre et la fleur, on oublie, en effet, le mur bien droit et l'eau bien étale, le grain de la surface et les minuscules effondrements ou les infinitésimales montagnes de la fontaine : de sauvages différences ne cessent d'y courir ou d'y flotter. C'est du sein du disparate qu'apparitions et disparitions procèdent. De même, dans la convergence à l'infini, on ne cherche peut-être que le ravissement d'une perspective en point de fuite, là où la convergence des traits qui aimante le regard vers l'infini, non seulement permet le surgissement d'une scène au premier plan, mais surtout sort du tableau selon des lignes de pure divergence. C'est qu'il y a toujours, avec la peinture, une obstination à sortir d'elle-même. Ce n'est pas tant la profondeur que l'on y quête (même si la perspective linéaire en a suscité d'innombrables vocations), mais l'appétit de la surface à nous sauter à la figure. Quand Narcisse tente d'embrasser la surface, ce n'est pas pour

chercher une profondeur derrière l'image qu'il contemple: il est à lui-même le tableau dont il voudrait sortir, son visage est la toile qui se noie dans l'ailleurs, il meurt non d'orgueil, mais de s'évanouir dans la différence pure qui l'accueille enfin. On a tant fait de Narcisse l'abîme du Moi qu'on n'y discerne plus l'intimité de la métamorphose: c'est de se voir autre qui le fascine, non de se rencontrer lui-même.

Avec Narcisse devenu narcisse, la plante est toute visage, comme la peinture toute portrait – même s'il s'agit de peindre une rose séchée ou un lit bêtement vide. L'ovale vénitien d'un visage sait se glisser, aux yeux d'Alberti, sous la figure grecque de Narcisse, comme une courtisane juive pouvait devenir le modèle d'un ange. La peinture, malgré les imaginations théoriques de certains, demeure à mille lieues de toute physiognomonie, car elle ne désire jamais relier des surfaces à des profondeurs, mais des apparences à d'autres apparences.

L'EMPREINTE ET L'ÉTOFFE: LE TISSU DE LA PEAU

Entre Pline et Alberti, occupés de peinture, une crise majeure des images a eu lieu sur le versant oriental de la chrétienté: l'iconoclasme. C'est parce qu'il existe un réel pouvoir des images que l'on peut trouver autant de plaisir à les détruire. Du coup, bienvenu est tout récit venant conforter ceux qui défendent le droit à représenter le Seigneur et la possibilité de vénérer les images (mais non de les adorer: ce serait alors verser dans l'idolâtrie).

Dans son *Histoire ecclésiastique*, Eusèbe de Césarée, au IV^e siècle, avait évoqué le destin d'Abgar, roi d'Édesse, en conflit avec Hérode et avec les Romains: prenant connaissance des miracles de Jésus, Abgar lui aurait demandé de venir le guérir des maux qui le tourmentaient, et le Christ aurait répondu qu'il lui enverrait un de ses disciples²¹. Un siècle plus tard, on trouve, dans la *Doctrina Addai* du pseudo-Labubna et dans l'*Histoire d'Arménie* de Moïse de Khorène, une commune adjonction à la légende: en plus de la lettre du Christ, Abgar recevrait aussi un portrait qu'en aurait fait Anan, son messenger²². Mais, avec la *Chronique syriaque* du pseudo-Zacharie de Mitylène et,

surtout, avec l'*Histoire ecclésiastique* d'Evagrius, à la fin du VI^e siècle, le portrait du Christ est devenu la proie d'une légende tout autre, en avance sur son fameux linceul de Turin: plutôt que d'écrire une lettre et de se faire remplacer par un apôtre, il trempe un linge dans l'eau, le passe sur son visage et le donne à Anan – l'empreinte de son visage est demeurée inscrite sur l'étoffe, image de Dieu au double sens du terme: faite par Dieu et reflet de Dieu (*theoteukton eikona*)²³. Avant de s'installer enfin dans le saint suaire en passant à l'Occident, le linge sacré portant l'image du Christ servira à Jean Damascène, cet ancien fonctionnaire des impôts devenu moine, pour révoquer les arguments des iconoclastes, le temps de deux versions:

*Une vieille tradition est parvenue jusqu'à nous: Abgar, prince d'Édesse, entendit parler du Seigneur et s'enflamma d'amour pour Dieu; il envoya des messagers lui demander de le visiter et ordonna, s'il refusait, que l'on traçât son portrait en peinture; en apprenant cela, celui qui sait tout et qui est tout-puissant prit une étoffe et, l'approchant de son visage, imprima dessus sa figure propre.*²⁴

*On raconte l'histoire suivante: Abgarus, roi de la ville d'Édesse, avait envoyé un peintre pour faire le portrait du Seigneur et il n'y arrivait pas parce que son visage brillait d'un éclat insoutenable; le Seigneur couvrit son divin visage de son manteau, et son visage se trouva reproduit sur le manteau qu'il envoya à Abgarus qui le demandait.*²⁵

La première version paraît plus euphorique, plus linéaire aussi: la voix de la tradition redouble celle de la rumeur, toutes deux suscitent un désir de présence qui fait demander au Christ de venir et, s'il ne vient pas, à tout le moins que l'on en fasse le portrait, désir que le Christ comble immédiatement sur la première étoffe venue. C'est une histoire sans heurts où la représentation croît de façon continue à partir de la présence.

Le second récit commence avec le seul désir de la représentation, mais une représentation devenue impossible: comment figurer la transfiguration d'un Dieu? Aussi le Christ voile-t-il son visage devant le peintre, aussi le Christ dérobe-t-il son apparence trop lumineuse, à la fois par charité pour le pauvre homme

et pour mieux produire son propre portrait sur l'étoffe photosensible: la disparition du visage fait l'apparition du portrait. Non pas, cette fois-ci, étoffe quelconque, mais le manteau même du Christ, le vêtement qui l'enveloppe et qu'il envoie à Abgarus par une synecdoque qui redouble le portrait que porte le manteau. Il faut que l'étoffe apprivoise la lumière et la rende sous forme d'empreinte. Le peintre est désarmé devant le pur éclat, il doit apprendre, par les plis de l'ombre, à donner à la lumière le volume qui lui convient et l'espace où elle prend sens.

La face du Christ ressemble alors à un masque mortuaire, mais sans la lourdeur humaine du plâtre ou sans l'inutile chaleur de la cire: ce qu'elle moule est aussitôt modulation de l'étoffe (car le moulage suppose un arrêt, là où la modulation est un démoulage incessant²⁶). L'étoffe, à mi-chemin du mur et de l'eau, entre souplesse lumineuse et opacité rassurante; l'étoffe qui se transporte, à la différence du mur qui demeure et qui conserve ou de l'eau qui fuit et qui trompe; l'étoffe, comme une toile non encore tendue, n'est pas une argile que fixerait le potier, c'est une peau inversée, lignes tressées qui couvrent la peau, qui la prolongent, qui la redoublent: œuvre de protection, bien sûr, mais aussi sensualité d'une caresse inapparente qui s'emmêle au fil de l'existence plutôt que de la mort. Ici, le vêtement est la peau de Dieu et son portrait un lumineux tatouage²⁷.

Aux yeux de Jean Damascène, l'iconoclasme trouve là sa déraison: la légitimité de la peinture et, en particulier, des images de Dieu vient justement de cet aveuglement détourné, de la sensualité trouvée à la transcendance – non seulement une transcendance rendue sensible comme on rendrait l'invisible visible, mais surtout une transcendance apparaissant dans la sensualité comme on peut saisir la perspective invisible qui structure aussi bien l'étiquette du visible que l'espace invisible: la théologie de l'icône repose en fait sur la croyance en l'Incarnation, parce que Dieu s'est fait homme dans la personne bien déterminée du Christ, en retour l'image, quoique sensible, est manifestation de l'invisible. À cette perspective, on peut donner le nom d'*amour*.

Qu'il y ait amour d'un homme pour un Dieu et désir de sa présence ou amour d'un Dieu pour un homme et présence de ce désir ne conduit qu'à circuler de façon entêtée sur des trames qui se répètent. Comme la limaille court vers l'aimant, la lumière aveuglante saute dans les plis d'ombre du tissu: don de la lumière à l'ombre, don de Dieu à l'homme, issus du désir même de l'homme pour la lumière et de Dieu pour l'ombre. Le don trouve son origine dans la différence, de même que la différence aperçoit son fondement dans la répétition.

Il n'est pas question dans ces récits, à strictement parler, d'une «origine de la peinture», pourtant l'on sent bien qu'ils développent une troisième dimension propre à la peinture, au moment où c'est un Dieu qui l'inaugure: après l'ombre et sa trace obstinée sur le mur, après le miroir et sa rapide métamorphose, voici l'empreinte et l'apparition d'un au-delà qu'elle autorise.

Ouvrage du désir d'une jeune fille, du hasard d'une source ou de la charité de Dieu, ce n'est jamais le peintre qui est à l'origine de son art, mais une immédiate métamorphose du regard – métamorphose générique du divin au sensible, de l'humain en végétal; figure noire, visage de fleur ou face aveuglante. Ces trois manières, ces trois tropismes recouvrent pourtant le même élan, différemment orchestré: tantôt amour de l'autre, tantôt amour de soi, tantôt amour de Dieu. Et, du coup, apparaissent les trois façons de la peinture, trois origines tressées à fleur de peau, où la métamorphose est première et le déplacement, souverain: *ombre, reflet, empreinte*. Ou, si l'on préfère les supports, tissu, miroir et mur, tels sont les rets en lesquels le regard est retenu. Le feu du Dieu ne traverse pas les corps soumis des hommes, il se cache et, se cachant, se révèle; le feu des yeux ne traverse pas les miroirs, il rebondit et nous incendie; le feu sombre de l'absence ne traverse pas les ombres pliées sous la lumière, il s'écrase et nous aplatit.

Ces inventions ont donc affaire au désir et à l'absence présente des corps, affaire à la surface aussi et au support, affaire enfin à la trace sur un tissu, au dessin d'ombre ou à la couleur de la peau. La peinture

invente le visage ici comme profil, là comme fleur, ailleurs comme vêtement; écriture de l'ombre, écriture de l'eau, écriture de la lumière, à chaque fois circonscription d'une mémoire et d'un bouleversement. L'ombre est métamorphose du corps comme le désir est métamorphose du regard. L'ombre n'est pas la négation du corps, mais l'expression de sa différence, la silhouette de son affirmation, de même que la trace sur une étoffe du visage du Christ ne forme pas le contraire du divin, mais son prolongement sensible, ou de même que la fleur ne renonce pas à Narcisse, mais accentue son caractère déjà végétatif, en accord avec le rythme des saisons et les vertus de l'eau.

Avec les traits du contour de l'ombre émerge ce qui capture; avec le visage qu'on prend comme une fleur, la peinture devient cueillette; avec la Sainte Face qui résorbe sa lumière divine dans l'étoffe sans profondeur, apparaît ce qui absorbe. La peinture (en conservant au mot ses deux sens) *captive*.

Reste à savoir en quoi les songes des origines de la peinture disent quelque chose de la peinture: ce qui fonde est différent de ce qu'il fonde, sinon, ce ne serait pas un fondement; de même que ce qui fonde le vrai n'est lui-même ni vrai ni faux. L'origine est un simulacre antérieur aux vérités, une ombre d'avant les visages du vrai et du faux, une éclosion antérieure au regard qui s'y métamorphose, des traces préliminaires à leur inscription photosensible.

Pourtant, que cherche-t-on dans l'origine? De quoi innover et modeler chaque présent qui lui succède: le fondement voudrait que tout instant devienne son miroir, l'ombre portée de son grand corps, l'étoffe imbibée de son visage. Mais si l'on cherche moins dans le miroir la ressemblance que le fait même de voir (voire la métamorphose), si l'on trouve moins dans l'ombre la sombre copie que le destin de chaque présence, si l'on découvre moins dans l'étoffe le portrait d'un Dieu que la singularité d'une lumière, alors l'origine est moins fondement que source.

Tel est ce que nous apprennent ces versions de la peinture inventée, versions auxquelles je me permettrais d'ajouter un rêve – qui fut d'ailleurs un cauchemar (datant des années où j'étais Fellow de

King's College à Cambridge). J'étais dans un bureau, la secrétaire du Domus Bursar, celle donc qui s'occupe des bâtiments et des murs que possède King's, est assise. Je m'en vais, déjà j'ai ouvert la porte et, comme Orphée, je fais la faute de me retourner. Je la vois lentement, mais avec violence, projetée sur le mur derrière elle, elle s'y incruste, devenue maintenant tout entière marron sur le fond du mur clair, elle s'y étend et le pénètre comme une tache sombre dont je reconnais distinctement la silhouette et cependant informe: ce n'est pas le fond qui fait surface (comme le disait Hugo de la forme ou Deleuze de la différence), c'est la surface qui *aspire* ce qui existe. Je respire de plus en plus péniblement comme si j'assistais à une torture incompréhensible, mais ce n'est pas cette femme qui souffre, c'est moi seulement, parce que je la regarde – et que ce regard est une menace. Je souffre tant que je me réveille, même si je n'ose pas ouvrir les yeux. Je pense aussitôt, comme pour me rassurer, c'est un rêve sur l'origine de la peinture. Ce n'est pas une illusion. On se voile les yeux tant qu'on astreint la peinture à l'esthétique de l'illusion, comme si, interloqués par les avanies pigmentaires du caméléon, on oubliait son être de reptile irrévérencieux: jamais il ne s'est agi de rendre l'impression de trois dimensions avec seulement deux. On ne s'amuse pas impunément avec les ombres. La peinture est née de l'aplatissement d'un corps sur une surface.

On a inventé la peinture pour désigner enfin ce qu'était la *présence*: non le volume d'un corps, non le souvenir d'une origine, non l'assurance d'un signifié, mais le pliage d'un volume dans l'à-plat de la trace. Le dessein de la peinture est de dessiner un présent, au moins un désir de présent, ou, plus exactement, la découverte d'une proximité. Ainsi, avec son visage dans l'eau, ce n'est pas la distance que Narcisse découvre, ni l'écart entre fiction et vérité ou apparence et être, mais, juste au contraire, la proximité. Tout portrait, toute chose peinte nous touche parce qu'elle nous fait toucher au *prochain*. Tel est aussi le sens théologique de l'histoire du Christ, ou plus largement la valeur *éthique* de la peinture. Nos visages ne sont pas loin de nous, voilà ce que montre

le peintre: ils ne nous précèdent pas seulement, ils ne s'écartent pas tant de nous, ils nous reviennent – à la différence extrême de son visage dans un miroir où l'on cherche des beautés, des grâces ou des boutons expurgeables qui nous maintiennent dans la contemplation et l'éloignement de l'identité. Pas de hasard, donc, si l'origine de la peinture *respire* dans chaque visage, chaque ombre portée, chaque lumière mise à plat, comme un somnambule qui rêverait de son lit. L'origine n'est plus le lointain qui ordonne, mais le proche qui inspire confiance.

NOTES

1. Plinie l'Ancien, 1985: XXXV, V.
2. Voir Varron, *De lingua latina*, V, 143. On peut remarquer, en sortant du contexte occidental, que l'on retrouve cette ambivalence dans la légende japonaise des origines de la peinture: dans le *Nihonshoki* (720 apr. J.-C.), les dieux Izanagi et Izanami « enfoncèrent la lance céleste et, en la remuant, sondèrent la profondeur des eaux », à partir de quoi surgirent les îles qui allaient abriter le destin des Japonais; mais dans la version postérieure du *Honsho gashi* (1678), « le couple divin Izanagi et Izanami, avec la lance céleste sortie de pierres précieuses, traça les limites sur les mers et créa ainsi les îles. Et c'est de là que vient l'art de guider le pinceau qui permet de constituer les formes » (V. Linhartova, 1996: 349 et 311). Les origines de la peinture sont ainsi liées aux fondations des îles japonaises grâce au mouvement qui, à la surface des eaux, trace ou peint (le verbe *egaki* peut dire les deux activités): de la profondeur recherchée et sondée, l'origine est remontée à la surface.
3. Plinie l'Ancien, 1985: XXXV, XLIII.
4. Comme le fait remarquer E. Gombrich, à propos de ce point de la légende, « it may be that portraits in profile were more familiar on coins and early tomb sculpture than in painting » (1995: 30).
5. Voir Plinie l'Ancien, 1985: XXXV, XXXVI (p. 75). Pour un commentaire scrupuleux de cette question, voir J. Pigeaud, 1995.
6. On conçoit les résistances que ce mythe, lorsqu'on en perçoit la portée, occasionne. Ainsi J. Barrell a fort bien décrit ce qu'il en advient au XVIII^e siècle, par exemple aux yeux d'un James Barry: « It would be difficult to think of a myth of origin more calculated to degrade the function of painting than this one. It represents the original genre as portraiture, not as history; it valorises servile copying – tracing – at the expense of idealising invention; and it ascribes a priority to the private over the public function of painting » (1992: 162).
7. L. B. Alberti, 1993 (1435): II, 25 (p. 131).

8. Il est intéressant de voir Alberti aller chercher la version antique de Plutarque plutôt que la version chrétienne, et donc canonique, de saint Basile: « Parce que l'image du roi, on l'appelle roi aussi, et qu'il n'y a pas deux rois [...], parce que l'honneur rendu à l'image remonte au prototype, ce que l'image est là par imitation, le Fils l'est ici par nature » (Basile le Grand, 1962: 103 [chap. 8]).
9. Alberti, 1993 (1435): 135.
10. Il va sans dire que l'usage (donc aussi la lecture tacite) que fait Alberti du mythe de Narcisse en *circonscri*t la portée. Nombre d'autres lectures en ont été faites qui n'importent pas à mon propos.
11. Le lien entre origine, surface et peinture est présent, comme on l'a vu, dans la fable japonaise (voir *supra*, note 2).
12. Le mythe de Narcisse est peut-être aussi propulsé par le néoplatonisme ambiant à Florence ou à Rome, mais le rationalisme, le naturalisme et la conception civique de l'art que manifeste Alberti le font quelque peu résister aux idées et au sérieux d'un Ficin ou d'un Pic de la Mirandole (sur ce sujet, voir A. Blunt, 1966: 40-41).
13. Dans le tableau de Poussin, *Écho et Narcisse*, on voit en même temps le jeune héros se regarder dans l'eau et le narcissé flotter à la surface, conjoignant ainsi, sur la surface de la toile, l'avant et l'après de la transformation, ou plutôt l'*immédiateté* de la *métamorphose*.
14. Félibien retrouve la logique de ce mythe lorsqu'il compose lui-même sa propre fable. Cette fois-ci c'est Amour qui cherche son portrait dans les eaux accueillantes des rivières, des lacs et des fontaines, mais lorsque les Nymphes de ces eaux avaient fini le tableau, il était impossible de « le tirer d'entre leurs mains », et sitôt qu'Amour s'éloignait, « elles effaçaient ce qu'elles avaient fait, pour mettre autre chose à la place » (1725: 456 [vol. 4]).
15. Le miroir est d'ailleurs l'instrument par excellence pour juger de la qualité des peintures, dit un peu plus loin Alberti – pratique qui perdure encore au siècle suivant (Léonard de Vinci, par exemple, s'interroge: « Pourquoi voit-on mieux la peinture dans un miroir que sans lui? » (1987: 151)).
16. C'est ce que Pascal saura parfaitement exprimer (même négativement): « Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux! » (1993: n° 37).
17. On sait que l'expérience inaugurale de Brunelleschi consistait à présenter sur un petit panneau le rendu géométrique impeccable du baptistère Saint-Jean que le spectateur devait regarder par un petit trou, tout en tenant le panneau devant lui, mais le ciel et les nuages n'étaient pas peints, puisque Brunelleschi avait simplement installé une mince bande d'argent où ciel et nuages éventuels venaient se refléter. C'est que le ciel et les nuages posent un problème de contours, ils n'ont pas de silhouettes dessinables, pour des raisons inverses: le ciel est tout de surface (tant il est la profondeur même, mais insondable ou inarpentable) et les nuages sont des « corps sans surface » comme les appelle Léonard de Vinci (tant leurs contours sont flous et fluctuants à l'instar de l'eau ou de la fumée). Voir H. Damisch, 1972: 165.
18. Platon, 1982: X, 596c-d.
19. G. Deleuze, 1989: 43.
20. *Ibid.*: 71.
21. Eusèbe de Césarée, 1952: I, XII, 1-22.
22. Moïse de Khorène, 1967: 130-131. Pseudo-Labubna, 1981.
23. Zacharie de Mitylène, 1870: 324-325; Evagrius, 1964: 175, IV, 27. Sur ces récits, ou plus généralement sur les implications théologiques de la querelle, voir A. Desreumaux, 1987: 73-79; M.-J. Mondzain, 1996; C. von Schönborn, 1976.
24. J. Damascène, 1994: 103.

25. J. Damascène, 1966 : IV, XVI.

26. « La circulation du support d'énergie équivaut à un démoulage permanent ; un modulateur est un moule temporel continu ».
G. Simondon, 1964 : 41.

27. On peut remarquer qu'un des points d'affrontement entre iconoclastes et iconodoules touche à la « circonscription » du portrait : pour ceux-là, le Christ, rendu à sa gloire divine, est devenu matériellement incircrinscriptible ; pour ceux-ci, soit il faut distinguer (comme le recommande saint Nicéphore de Constantinople) entre la *graphé*, peinture physique des corps, et la *perigraphé*, circonscription dans l'espace, dans le temps et dans la compréhension qui relève du domaine notionnel (ou, pour prendre un vocabulaire plus tardif, du « transcendantal ») et non de l'univers du sensible, soit (comme y engage saint Théodore Studite) on doit admettre que la peinture circonscrit non la nature, mais bien l'« hypostase » de la personne représentée, selon la parole littérale de l'Épître aux Hébreux, I, 3 (« Il est le rayonnement de sa gloire et l'empreinte de son hypostase [upostaseos] »), ce qui est autre que l'empreinte de sa substance (autant la substance est indéterminée, autant l'hypostase suppose le fait même de la détermination) : en ce sens, on pourrait y rapporter l'emprise du néoplatonisme et dire que l'icône circonscrit seulement l'ombre de la véritable réalité du Christ, mais Théodore (et plus largement la théologie iconodoule) esquive cette dépréciation néo-platonicienne du monde des images et du sensible lorsqu'il affirme que « l'icône est le témoin fidèle de ce que le Verbe s'est fait semblable aux hommes » (1857, II, 65) – de même, l'ombre que circonscrit la jeune fille du potier est témoignage plus encore que trace, mémoire plutôt qu'histoire.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

I. Textes anciens

- ALBERTI, L. B. [1435] : *De la peinture : De Pictura*, préf. et trad. de J. L. Schefer, intro de S. Deswarte-Rosa, Paris, Macula, 1993.
BASILE LE GRAND [1962] : *Traité de l'Esprit Saint*, Paris, Desclée de Brouwer.
EUSÈBE DE CÉSARÉE [1952] : *Histoire ecclésiastique*, I, XII, Paris, Cerf, 1-22.
EVAGRIUS [1964] : *The Ecclesiastical History*, s. la dir. de J. Bidez et L. Parmentier, Amsterdam, Adolf Kakkert.
FÉLIBIEN, A. [1725] : *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres*, Trévoux.
JEAN DAMASCÈNE [1994] : *Discours sur les images*, dans Jean Damascène : *Le visage de l'invisible*, trad. A.-L. Darras-Woms, Paris, Migne ;
[1966] : *La Foi orthodoxe*, trad. E. Ponsoy, Paris, Migne, IV, XVI.
MOÏSE DE KHORÈNE [1967] : *Histoire d'Arménie*, dans W. Cureton, *Ancient Syriac Documents Relative to the Earliest Establishment of Christianity in Edessa and the Neighbouring Countries*, Amsterdam, Oriental Press.
PASCAL, B. [1993] : *Pensées*, s. la dir. de M. Le Guern, Paris, Gallimard.
PLATON [1982] : *République*, trad. E. Chambry, Paris, Les Belles Lettres.
PLINE L'ANCIEN, [1985] : *Histoire naturelle*, trad. J.-M. Croisille, Paris, Les Belles Lettres.
PSEUDO-LABUBNA [1981] : *The Teaching of Addai*, s. la dir. de G. Howard, Chicago, Society of Biblical Literature.
SAINT THÉODORE STUDITE [1857] : *Épîtres*, dans *Patrologia cursus, series graeca*, II, s. la dir. de J. P. Migne, Paris, Garnier Frères.
VARRON [1954] : *De Lingua latina*, Paris, Les Belles Lettres.
VINCI, L. de [1987] : *Traité de la peinture*, trad. et prés. par A. Chastel, Paris, Éd. Berger-Levrault.
ZACHARIE DE MITYLÈNE [1870] : *Anecdota Syriacorum*, s. la dir. de J. P. N. Land, Leyde, 324-325 (trad. de F. J. Hamilton, E. W. Brooks, *The Syriac Chronicle Known as that of Zachariah of Mitylene*, Londres, Methuen, 1899, 320-322).

II. Textes modernes

- BARRELL, J. [1992] : *The Birth of Pandora, and the Division of Knowledge*, London, Macmillan.
BLUNT, A. [1966] : *La Théorie des arts en Italie de 1450 à 1600*, trad. J. Debouzy, Paris, Gallimard.
DAMISCH, H. [1972] : *Théorie du nuage*, Paris, Seuil.
DELEUZE, G. [1968] : *Différence et Répétition*, Paris, P.U.F., 1989.
DESREUMAUX, A. [1987] : « La doctrine d'Addai, l'image du Christ et les Monophysites », dans *Nicée II, 787-1987, douze siècles d'images religieuses*, s. la dir. de F. Boespflug et N. Lossky, Paris, Cerf, 73-79.
GOMBRICH, E. [1995] : *Shadows : The Depiction of Cast Shadows in Western Art*, Londres, National Gallery Publications.
LINHARTOVA, V. [1996] : *Sur un fond blanc : Écrits japonais sur la peinture du IX^e au XIX^e siècle*, Paris, Le Promeneur.
MONDZAIN, M.-J. [1996] : *Image, icône, économie : Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil.
PIGEAUD, J. [1995] : « La rêverie de la limite dans la peinture antique », *L'Art et le Vivant*, Paris, Gallimard.
SCHÖNBORN, C. von [1976] : *L'icône du Christ : Fondements théologiques*, Fribourg, Éd. universitaires de Fribourg.
SIMONDON, G. [1964] : *L'Individu et sa genèse physico-biologique*, Paris, P.U.F.

...Suspensions...

(Tableaux et dessins d'Andrée Marchand)

Ce ne sont ni des bêtes ni des choses qui pendent dans cette série de tableaux sans titre d'Andrée Marchand ; même si notre œil discerne les fils et crochets descendant du plafond, les cintres apparemment pétris dans la chair des manteaux qui reprennent en la variant la verticalité dure, osseuse et lourde du corps mort. C'est un cri. Cri suspendu, muet et pourtant brutalement ouvert sur une tête qui en est sans doute la dernière expression. Tête-porc, tête-poisson, tête-volaille, tête dure ou molle, étirée par le poids de son sac (*page 32*), inversée comme celle de l'enfant-crâne qui va naître (*page 34*), cette puissance du cri a oublié sa consistance sonore parce qu'elle procède, dirait-on, à rebours : rentrant dans la bouche ouverte comme une échancrure au milieu du tableau. Ce cri ne s'entend pas ; il nous regarde.

Au commencement était le cri. Béant comme une veste ouverte sur une cravate en langue, bordé par des lèvres en train de devenir viande puis carcasses dépecées, recousues sur fond de quotidien ou de nuit. D'où vient la peinture ? Du chaos, de l'immonde. Son origine est là, dans cette matière-limite entre la charogne et la lettre, entre la volaille évidée et le vêtement désert dont le corps absent aurait laissé sa masse, son poids, parfois toute une main (*page 35*) oubliée là, rouge au bout d'une manche taillée dans l'os. « De tous les arts, écrit Deleuze, la peinture est sans doute le seul qui intègre nécessairement sa propre catastrophe »¹. Le peintre doit donc traverser ce désert, embrasser cette horreur première avec la bouche qu'il ouvre pour la dire.

Dans les tableaux d'Andrée Marchand, il y a des journaux qui collent à la peau des choses, viennent obturer à l'occasion un trou trop grand, irregardable, et dont les petits mots encore lisibles récitent l'ordinaire tohu-bohu. Des phrases surgissent et s'aplatissent contre les murs, dans les fentes des manteaux. Ce sont des restes de monde retournés à leurs balbutiements.

Ces manteaux ont-ils été laissés derrière ceux qui les portaient, comme des vestiges de leur passage, des témoins ? Ou sont-ils des matrices ? Vulves déchirées ; origine du monde cent fois refaite, repeinte, de plus en plus explicite, de plus en plus criante.

J'aime ce tableau rouge où la suspension de l'oiseau s'écarte et laisse voir une tête de cochon. Au mur, à droite, des franges de journaux sont déjà des cravates. Dans le cercle à la craie qui enferme la tête de porc, le visible se donne comme une leçon écrite au tableau. La main du peintre a tracé là la géométrie têtue du motif, comme on entoure une équation. Le cri est souligné, pour mémoire. Dans sa ressemblance animale, il indique non pas l'origine mais son *plan* : trace de la catastrophe, qui ne peut pas la dire ni la faire entendre, seulement l'indiquer dans la marge des corps en suspens.

Anne Élane Cliche

1. G. Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1984, p.67.



Sans titre, 56 x 76cm, 1991.



Sans titre, papier-collage, 56 x 76cm, 1991.



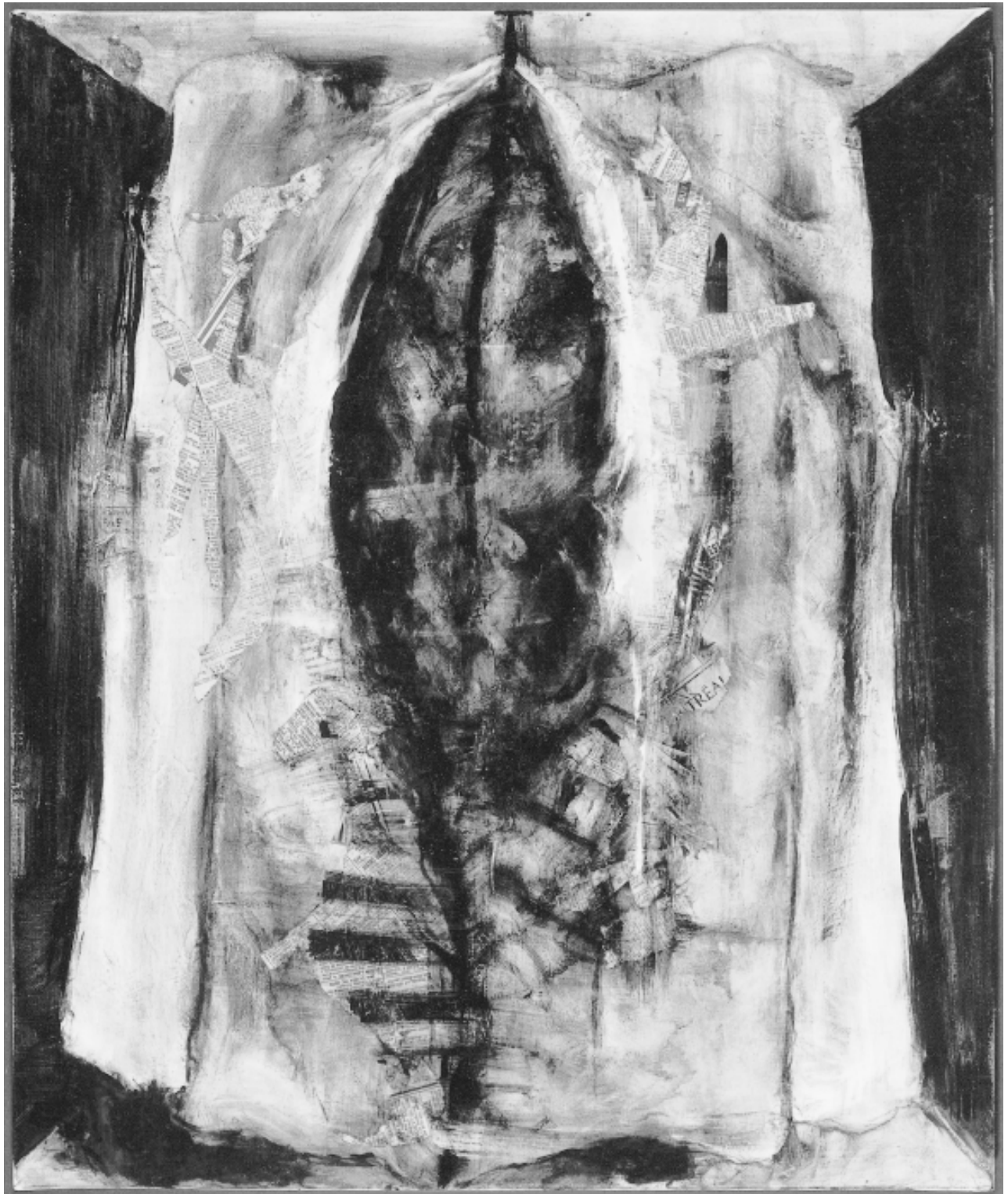
Sans titre, dessin, 56 x 76cm, 1991.



Sans titre, 76 x 91cm, 1991.



Sans titre, 76 x 91cm, 1991.



Sans titre, 51 x 61cm, 1991.

L'INCIPIT ESQUIVÉ

L'INCIPIT ESQUIVÉ

JEAN-PIERRE VIDAL

Le plus simple serait de ne pas commencer. Mais je suis obligé de commencer. C'est-à-dire que je suis obligé de continuer.

Beckett (*L'Innommable*)

Puisque aucun commencement ne nous est jamais strictement contemporain, puisque à la conscience tout est déport, puisqu'en elle tout début se trouve logiquement précédé par ce dont il est le début et qui n'a de lieu que d'un incommensurable présent, ce qui se marque expressément comme un commencement n'est jamais qu'une rétrospection plus ou moins lucide. Une analepse en quelque sorte mais une analepse qui serait paradoxalement première dans la mesure où c'est elle qui « ouvre », dans tous les sens du terme, y compris son acception heideggerienne. Tout commencement est ainsi une décision et une coupure. Tout commencement dit ainsi en même temps la voix qui l'énonce et qui rien qu'à sa façon de scander, de s'immobiliser un temps dans ce qui l'occupe, proclame qu'ici, mais où ?, cela, mais quoi ?, commence, ou plutôt, « a commencé ».

Tout commencement déclaré, dans quelque champ ou discours que ce soit, est aussi un roman, plus ou moins familial dans sa volonté d'auto-fondation, un roman qui se met en branle sous nos yeux, une fiction en train de se donner lieu. C'est pourquoi peut-être rien n'éclaire mieux les commencements humains que le lieu de l'*incipit* romanesque.

Si le mot, en latin médiéval, apposé au début d'un manuscrit, avant même le titre de l'œuvre, désignait à l'origine un espace d'écriture équivalent à de simples guillemets ou à un rideau qui s'ouvre et se bornait donc, en fait d'effet de sens, à son déchiffrement immédiat par la lecture, à une ponctualité sitôt posée que dépassée, le lieu textuel qu'il désigne aujourd'hui est un incommensurable puisqu'il peut, selon les lectures et les structures qu'elles identifient comme faisant partie de la rhétorique du commencement, se limiter à la première phrase ou couvrir pratiquement tout un chapitre; on connaît même un roman fait tout entier d'*incipit*, *Si par une nuit d'hiver un voyageur* d'Italo Calvino.

En matière de roman proprement dit, tout *incipit* reprend implicitement – et c’est en grande partie l’effet, au niveau sémiotique, de la non-coïncidence, constitutive du lieu du sujet, entre la conscience et son objet, que j’évoquais en ouverture – l’indépassable formulation du *Voyage au bout de la nuit*: «Ça a débuté comme ça»¹. La répétition du déictique «ça» rend visible une boucle où le retour du même mot fait apparaître comme une symétrie ce qui, de fait, est une non-coïncidence puisque le premier «ça» renvoie à une indécision – quoi «ça»? – dont le deuxième se donne aussitôt comme la future résolution en forme d’index. Ainsi l’*incipit* se dédouble-t-il: au commencement était le «ça» d’un présent dont on ne sait encore rien sinon d’entrée (parce qu’il est ce qu’il est, c’est-à-dire une situation dont la voix du narrateur suffit à nous assurer qu’elle perdure et qu’elle est un aboutissement) que le «ça» d’un futur immédiat va venir lui expliciter un passé. Nous sommes donc dans un temps labyrinthique: comme pour le parcours de Thésée, le futur qu’est ici le récit c’est le passé des «événements», réels ou imaginaires, peu importe à cet égard leur statut, la seule chose qui compte à leur sujet, c’est qu’ils représentent le présent indépassable du dire. Et que ce présent-là va venir occuper tout l’espace du présent de la prise de parole initiale où le narrateur assurait son quant-à-soi comme un retrait. Le présent du dire engouffre le présent originaire du diseur dans la distance infime et capitale d’un «comme» où se dit, métaphorique et conditionnel, l’espace littéraire comme décision, fracture, irruption. Et capture du lecteur à l’«être-là» duquel se donnent par le fait même un nouvel espace et un nouveau temps. On sait comment Diderot, dans *Jacques le fataliste*, met expressément en scène cet espace paradoxal du dire occupé par les deux «voix», adverses et complices, du lecteur et de l’auteur, imaginaires tous deux, ou plutôt abstraits. On sait aussi comment Calvino ouvre son roman, du moins tendanciellement, sur la coïncidence du lecteur abstrait et du lecteur réel, tous deux écrasés dans l’instance de celui qui va entreprendre la lecture du dernier roman de Calvino, *Si par une nuit d’hiver un*

voyageur, avant de les dissocier d’une façon d’autant plus spectaculaire qu’elle est progressive. Le texte en effet commence par faire des suggestions au lecteur avant de lui imaginer un lieu de lecture dont la description de plus en plus précise départagera définitivement le lieu de lecture de la fiction (qu’elle fait ainsi émerger de la confusion initiale des espaces du texte) du lieu de lecture, indescriptible par définition, de chacun des lecteurs «réels» du roman. Mais remarquons ici, quant à nous, la postérité que Robbe-Grillet, grand lecteur de Céline on le sait, a donnée, avec l’*incipit* du *Voyeur* à cette extraordinaire ouverture du *Voyage*.

Et pour bien voir la variation à l’œuvre, reportons-nous à la toute fin du roman de Céline:

*De loin, le remorqueur a sifflé; son appel a passé le pont, encore une arche, une autre, l’écluse, un autre pont, loin, plus loin [...] Il appelait vers lui toutes les péniches du fleuve, toutes, et la ville entière, et le ciel et la campagne, et nous, tout qu’il emmenait, la Seine aussi, tout, qu’on n’en parle plus.*²

Cette accumulation finale en guise de congé n’est pas sans évoquer la phrase finale de *Dans le labyrinthe*:

*[...] mais la vue se brouille à vouloir en préciser les contours, de même que pour le dessin trop fin qui orne le papier des murs, et les limites trop incertaines des chemins lumineux tracés dans la poussière par les chaussons de feutre, et, après la porte de la chambre, le vestibule obscur où la canne-parapluie est appuyée obliquement contre le porte-manteau, puis, la porte d’entrée une fois franchie, la succession des longs corridors, l’escalier en spirale, la porte de l’immeuble avec sa marche de pierre, et toute la ville derrière moi.*³

On voit ici à l’œuvre la même échappée spatiale (antérograde chez Céline, rétrograde chez Robbe-Grillet, du moins par rapport à la position du narrateur), parcourue progressivement, comme si le roman, tout roman, ne pouvait se clore que sur une «somme», à valeur de résumé accélérateur (la fin de *Madame Bovary*, par exemple) ou cumulatif (ici), et ce, qu’il s’agisse d’un enfermement (Robbe-Grillet) ou d’une ouverture (Céline). On notera en tout cas dans les deux instances la dimension universalisante («et la

ville entière [...] tout» chez Céline, «et toute la ville derrière moi» chez Robbe-Grillet) qui montre bien qu'à son échelle, bien sûr, tout récit est une apocalypse, le dévoilement de la fin coïncidant avec une sorte de rassemblement d'objets, de lieux, de personnages, un peu comme cette parade finale que Fellini impose à ses personnages à la fin de *Huit et demi*. Et c'est, en dernière instance, toujours la fin qui fonde le début, ne serait-ce que cette fin provisoire qu'implique toute rétrospection par l'immobilisation imposée à un présent où l'on fait le point: «Ça a débuté comme ça» encore.

Si la séquence finale du roman de Céline propose une sorte d'illustration du «ça» initial comme objet réduit à un espace urbain que le récit liquide enfin, ou plutôt qu'il s'exhorte⁴ à liquider («[...] qu'on n'en parle plus»), celle du roman de Robbe-Grillet montre, dans l'emboîtement d'une symétrie inverse, le progressif effacement de «tout» ce qui n'était pas le lieu initial, lequel, on le sait, est d'abord réduit à l'instance la plus minimale qui soit, celle d'un «être-là-maintenant» («Je suis seul ici, maintenant, bien à l'abri») qui progressivement se scinde, se multiplie, s'aliène, à partir du développement d'une implication logique («seul» produisant «pas seul/l'autre/les autres», «ici» produisant «ailleurs», «maintenant» impliquant «autrefois» et «bien à l'abri» à la fois l'idée d'espace clos et de protection/menace qui va produire le personnage du «soldat», d'abord menaçant puis menacé.

Manifestement, ouverture et clôture vont de pair et si tout début «attend» toujours expressément sa fin, toute fin est aussi la relecture, la relance du début, comme si tout pouvait repartir pour un tour. Car toute fin, je l'ai dit, est toujours d'une certaine façon antérieure à son début. Peut-être d'ailleurs est-ce tout simplement parce qu'on ne peut jamais identifier quelque début que ce soit qu'à partir de la fin de ce qu'il initiait. Et que ce qui s'initiait là ne peut, justement, être perçu comme tel que lorsque son parcours est clos. Aussi n'est-ce pas seulement un secret de fabrication ou une recette, mais presque une ontologie littéraire que dévoile Edgar Poe, quand il recommande de toujours commencer... par la fin.

Mais venons-en enfin au *Voyeur*. Ce qui d'emblée paraîtra, une fois ces divers détours pris, plus troublant, c'est la façon dont son *incipit* semble présenter... la suite de la fin du *Voyage*. Qu'on en juge :

*C'était comme si personne n'avait entendu. La sirène émit un second sifflement, aigu et prolongé, suivi de trois coups rapides, d'une violence à crever les tympans – violence sans objet, qui demeura sans résultat.*⁵

Le remorqueur de Céline est ici un traversier et son appel demeure expressément lettre morte, mais il s'adresse dans un cas comme dans l'autre à la même universalité («L'une contre l'autre, toutes les têtes étaient dressées dans une attitude identique» lira-t-on six lignes plus bas dans le texte de Robbe-Grillet, en forme d'explicitation du «personne» initial). Et si l'appel chez Céline est une invite à prendre le large (y compris du récit qui ainsi s'achève), il est chez Robbe-Grillet, comme il se doit, le signe, au contraire, que l'on touche terre et que l'île qu'est le récit, le cadre de la fiction étant ainsi la représentation du lieu de la lecture, sera aussi le moment d'une mémoire, réelle ou imaginaire: l'équivalent du «Ça a commencé comme ça» de Céline peut en effet fort bien se lire sous la forme du «On lui avait souvent raconté cette histoire» que l'on retrouve un peu plus bas dans la même page initiale du *Voyeur*, surtout si l'on prend soin de remarquer la même insistance déictique («cette histoire»).

On pourrait sans doute, si l'on s'en donnait un peu la peine, relever, dans l'histoire de la littérature romanesque, de nombreux *incipit* déployés comme des «suites», coup de chapeau plus ou moins conscient aux ancêtres qu'on se reconnaît et «dans» l'œuvre desquels on écrit toujours. Et peut-être l'attitude de Calvino, organisant des *incipit* de romans différents de façon qu'ils forment une suite (dont rend compte la phrase que forment leurs titres si on les met bout à bout), est-elle le résultat ironique d'une prise de conscience aiguë de l'intertextualité en tant qu'elle est toujours foncièrement le moment où une lecture devient écriture.

Mais outre la référence à Céline, ce qui devrait particulièrement retenir l'attention dans cet *incipit* du

Voyeur, c'est ce que j'appellerais une fiction virtuellement antécédentée; certes le roman moderne connaît bien cette façon d'introduire la lecture à une séquence temporelle en cours⁶ et sans doute l'*incipit* de *Madame Bovary* (« Nous étions à l'étude... ») en est-il l'exemple le plus illustre, mais Robbe-Grillet donne une réalité plus prégnante encore à ce monde où brusquement, lecteurs, nous entrons, en imprimant à sa première phrase les contours sibyllins, tout de sous-entendus, d'une formulation où la dimension déictique repose sur l'implicite et le quasi-instantané d'une présence narratrice se parlant en quelque sorte à elle-même, sans avoir besoin de nommer ce qu'« elle » vient d'entendre. Ainsi le lecteur se trouve-t-il d'entrée de jeu prisonnier d'un temps et d'un espace qui lui sont comme antérieurs et se proclament indépendants de lui, au point de lui « taire » quelque chose.

C'est sans doute chez Diderot que l'on retrouve les *incipit* où se marque le plus spectaculairement cette distance entre la lecture et la fiction qu'on lui tend et qu'elle produit, distance fondatrice, en fin de compte, de l'espace texte, ouvert toujours par cette non-coïncidence soudain théâtralement dévoilée, comme un impossible commencement. Voyons-y.

LA FAMILIARITÉ DÉCONCERTANTE

En ce XVIII^e siècle qui multiplie les interrogations sur les origines (de l'entendement humain, des connaissances humaines, des langues, des inégalités parmi les hommes, etc.), la Révolution française viendra dire qu'il ne s'agit jamais en fin de compte que de refonder l'ordre social en mettant fin à l'ordre ancien. Et si l'*Encyclopédie* travaille dans le faire-voir comme émergence délibérée d'un savoir devenant immédiatement politique, parce que d'entrée de jeu en attente d'un usage, Diderot met au contraire un soin particulier, dans ses œuvres romanesques, à nier l'événement du commencement. Il n'y va pas, bien sûr, sans quelque paradoxe puisque tout récit met en scène des événements, c'est-à-dire de la nouveauté donnée comme telle, quand bien même il s'agirait d'un leurre. Mais le souci explicite qu'il met à travailler dans l'intertexte exhibé (*Les Mille et une Nuits*, *Don*

Quichotte, *Tristram Shandy*, Rabelais, Ésope, etc.), ainsi que diverses stratégies textuelles, dont la moins étonnante n'est pas celle qui ouvre *La Religieuse*, font de Diderot le maître de l'*incipit* esquivé: « La réponse de M. le marquis de Croismare, s'il m'en fait une, me fournira les premières lignes de ce récit »⁷. Merveille de double entente et plaisante *private joke*⁸, cette ouverture, où derrière la narratrice se fait manifestement entendre la voix de Diderot, dispose le biographique dans la fiction, sensiblement comme le feront plus tard et *Le Neveu de Rameau* et *Jacques le fataliste*, en montrant déjà cette indécidabilité du lieu d'énonciation où l'amnésique post-modernité veut nous faire croire que, sous le nom d'« autofiction », quelques-uns de ses traits prétendument spécifiques s'identifient. Qui plus est, le « je » encore anonyme qui ouvre le récit et dont l'ambiguïté est grosse d'une scission progressive, comme si, j'y reviendrai, la narratrice ne devait se détacher qu'insensiblement sur fond de collectif et de générique⁹, ce « je » s'inscrit d'emblée dans ce que j'ai appelé, à propos du *Voyeur*, une « fiction virtuellement antécédentée ». Et il attend une réponse pour y trouver les premières lignes de son récit, comme si ce qui vient de se lire n'était pas déjà le récit, ce que révélera d'ailleurs la suite puisque le récit des malheurs de la religieuse commence à ce récit du moment où elle a envoyé une lettre en forme d'appel au secours. Est-ce beaucoup forcer le texte dans le sens d'une modernité, au demeurant partout annoncée chez Diderot, que de voir dans cet *incipit* la représentation de l'appel au lecteur, sa présence avérée servant d'amorce à la participation que l'on attend de lui, à sa réponse, qui seule permettra à la fiction de se construire? Le passage, biographique, des lettres apocryphes « réelles » aux lettres imaginaires « prêtées » à un personnage dit bien, en tout cas, ce que représente pour l'auteur ce passage à l'œuvre en forme de passage à l'acte. En attente de ce qui sera son début (!), le roman s'ouvre sur une sorte d'aveu, mais encore voilé d'être à usage presque exclusivement intime, d'un méfait qui lui est à la fois extérieur et premier.

L'effet le plus marqué de cette stratégie *incipitale* c'est, me semble-t-il, d'ouvrir l'espace romanesque à

une dialectique du sujet, chacun des deux protagonistes (appelons-les, par commodité, auteur et lecteur) s'y trouvant expressément, à sa place même et selon sa logique ou même son ontologie propre, déporté vers une indécision qui pourrait bien être la marque la plus claire de toute fiction. Car si tout texte est certes la rencontre sur le terrain des signes de deux consciences, cette rencontre n'est possible que de leur perte, au moins symbolique, d'identité dans le vaste et incertain creuset de la langue dont la part active qu'elle prend dans le processus a continuellement été sous-estimée par toutes les théories de la réception et leur absolutisation, très politiquement correcte, du pouvoir du lecteur.

Il reste cependant que si, dans l'espace anonyme du texte, Diderot «est» la religieuse au moins autant que Flaubert Madame Bovary, la réponse que la narratrice attend de M. de Croismare dit aussi celle espérée du lecteur non seulement pour qu'il prête vie au récit mais même, tout simplement, pour que le récit adienne¹⁰. Tout comme la familiarité, à la pérennité indéfinie, que Jacques entretient avec son maître, assoit la familiarité à conquérir entre le texte et sa lecture. Le «ils se sont rencontrés» de la fiction représente en effet le «nous nous rencontrons» de l'immédiat lecteur. Et aucun texte ne dit mieux que *Jacques le fataliste* le jeu de pertes, d'oublis et de substitutions sur lequel constamment se gage cette dernière rencontre. Il dit aussi, c'est connu, que la rencontre n'est jamais l'événement absolu qu'on croit et donc que le hasard local n'est peut-être que l'aboutissement indiscernable d'une nécessité de plus grande envergure. Peut-être au demeurant dit-il aussi, à la Zénon, qu'aucune rencontre n'a jamais vraiment lieu et qu'un texte, par exemple, n'est jamais que la mise en mots d'un leurre, l'ombre d'une proie sans cesse enfuie et sans cesse poursuivie.

LA RENCONTRE ET L'HABITUDE

Au départ, donc, se trouvent mises en jeu et contredites l'une par l'autre la familiarité, l'*habitus*¹¹ que suppose tout dialogue et la rencontre inattendue, espérée (comme la réponse que la religieuse attend à

sa lettre) ou encore plus problématique, effacée, comme déniée, de se perdre dans la nuit des temps de la fiction virtuellement antécédentée, comme c'est le cas à la fois de *Jacques* («Comment s'étaient-ils rencontrés? Par hasard, comme tout le monde») et du *Neveu de Rameau* sur la lecture duquel nous assurerons notre arpentage de la non-coïncidence *incipitale*.

Le Neveu s'ouvre justement sur une habitude qui s'énonce souveraine au point de nier, non pas le temps, comme il lui siérait, mais la température: «Qu'il fasse beau, qu'il fasse laid, c'est mon habitude d'aller sur les cinq heures du soir me promener au Palais-Royal»¹². Les conditions atmosphériques dont l'incidence sur le mode de vie du narrateur est dite absolument nulle, du moins en ce début, sont une façon d'escamoter un emploi du temps réduit à la régularité d'une heure et d'une alternative sans effet. À l'intérieur de cette bulle temporelle qui relève plus du temps du mythe que de celui d'une quelconque socialité, le je est souverain, absolument. Pour les autres, il fait partie du paysage et de sa permanence: «C'est moi qu'on voit toujours seul, rêvant sur le banc d'Argenson» poursuit le texte. Quant à lui, il se suffit parfaitement à lui-même: «Je m'entretiens avec moi-même de politique, d'amour, de goût ou de philosophie». Mieux, ce sujet que les circonstances extérieures ne sauraient faire dévier de sa trajectoire, une fois retranché, à son heure, à l'intérieur de lui-même, et se tenant complaisamment lieu d'interlocuteur, se livre à tous vents:

J'abandonne mon esprit à tout son libertinage. Je le laisse maître de suivre la première idée sage ou folle qui se présente, comme on voit, dans l'allée de Foy, nos jeunes dissolus marcher sur les pas d'une courtisane à l'air éventé, au visage riant, à l'œil vif, au nez retroussé, quitter celle-ci pour une autre, les attaquant toutes et ne s'attachant à aucune. Mes pensées, ce sont mes catins. (Ibid.)

On voit d'ici le tableau: le philosophe au jardin est lui-même un jardin où cela circule et se poursuit dans une énergétique mentale qui est aussi une érotique fondée sur l'intermittence et l'évanescence de la séduction. Pour un peu l'on se croirait dans un paysage de Lucrèce où se déclinent des atomes en un

incessant mouvement. Ce qu'il a sous les yeux est l'image de ce qu'il a dans la tête. Façon presque explicite d'annoncer à l'avance que Jean-François Rameau c'est lui, une fantasmagorie projetée à l'extérieur depuis la caverne de sa tête. Et ce « moi » qui n'était encore qu'une image extérieure, « sur le banc d'Argenson », au bout du regard de quiconque, va devenir bientôt le contrechamp et même le contrechant de « lui ». Car *Le Neveu de Rameau* c'est aussi l'histoire de l'émergence progressive d'une parole théâtralisée, celle de Jean-François, ondoyante, multiple, contradictoire, séductrice (comme les « catins » de pensées du narrateur) et devant cette parole, l'autre, l'initiale, celle du narrateur devenu commentateur, se fait ancillaire, retenue et comme surgissant du trou du souffleur; elle sert de faire-valoir, de décor même. La voix dans la tête s'est projetée à l'extérieur, non pas côté jardin, sur ce lieu de l'Autre anarchique qu'aurait pu lui être le commerce érotique des jeunes gens mais, côté café, sur l'espace réglé d'une scène où l'on risque des coups qui peuvent aussi bien être de gueule et où le blanc et le noir, y compris dans leur connotation morale, visiblement s'échangent. Car l'*incipit* se fonde sur une incontestable symétrie: l'homme seul sur son banc dont les jeux intellectuels ressemblent aux jeux érotiques qu'il a sous les yeux donne lieu à la rencontre de deux hommes, qui sont plutôt deux instances, et qui commercent à l'enseigne du jeu d'échecs. Si les pensées du philosophe, à l'extérieur, étaient d'aimables catins (le mot « courtisane » appliqué aux jeunes filles qu'il a sous les yeux nous rappelle que « catin » n'a pas ici le seul sens de « poupée »), la discussion qu'il mène, à l'intérieur, avec un autre « dissolu » de l'espèce de ceux qu'il voyait tantôt muser au jardin, est ponctuée de coups, et plus précisément encore de gambits puisque tout ou presque y est affaire de provocations soigneusement calculées.

Mais comment s'est effectuée la rencontre, c'est-à-dire, somme toute, l'émergence de la voix dialogique, son épiphanie? Comment l'incessant murmure dans la tête a-t-il pu « sortir » au point de se multiplier et de brûler les planches, sous les traits distordus d'un

fantôme bien pratique? Comment cet anonymat d'ouverture, que nous appellerons par commodité « Diderot », devient-il ce pseudonyme au nom emprunté, mais familial, ou plutôt emprunté parce que familial, de « Rameau »? Comment devient-on Denis Rameau ou Jean-François Diderot et toutes les combinaisons là entre?

En rentrant, tout simplement. Au café, c'est-à-dire au lieu de la socialité où le solitaire extérieur du début du texte, celui « qu'on voit », maintenant à son tour s'« amuse à voir jouer aux échecs » (*ibid.*). Un « on » implicite (« on » joue aux échecs dit en fait la formule impersonnelle, et « je » les regarde) nous fait mieux percevoir ce qui, dans le regard, a changé. Le « on » du début du texte se répartissait en deux occurrences qui avaient toutes deux le même poids: l'affirmation de ce que j'appellerais le regard des circonstances, sorte de point focal qui, à force de pouvoir être occupé par quiconque, n'est plus que le parti pris des choses sans les hommes¹³, du moins tel que seuls les hommes peuvent l'imaginer et les circonstances, justement, le commander. En effet, le « on » de « c'est moi qu'on voit » désigne quiconque se trouve là quand j'y suis, quiconque, donc, est « solidaire » de moi, au sens étymologique, c'est-à-dire quiconque partage le même espace. Mais ce « quiconque » est une abstraction, une absence que seule la présence du moi rend possible, car c'est par une projection du moi jusqu'à ses limites extrêmes, le regard de l'autre, que, tel un halo, elle se forme. Le « on » du « comme on voit, dans l'allée de Foy, nos jeunes dissolus » n'a pas tout à fait la même portée. Du simple fait qu'il peut, cette fois, inclure le « je » et l'efface donc en tant qu'objet pour l'inclure dans le regard universel potentiel. Autrement dit, le saut dans la métaphore (et depuis la métonymie, car le « je » d'une certaine façon est là, il est, dans la fiction de sa présence, contigu à ces jeunes gens) est un saut dans le regard de l'Autre. Et c'est, dès lors, lorsque contemplant les joueurs d'échecs, le « je » assumera tout entier le regard de l'Autre qui voit qu'« on » joue, que l'Autre enfin pourra lui sauter aux yeux mais comme une métaphore secrète de lui-même, surgie comme par l'effet de cette spécularité virulente:

Un après-dîner, j'étais là, regardant beaucoup, parlant peu et écoutant le moins que je pouvais, lorsque je fus abordé par un des plus bizarres personnages de ce pays où Dieu n'en a pas laissé manquer. (Ibid., p. 396)

Le dialogue va pouvoir prendre place, comme une sorte de ventriloquisme dans le miroir, et même comme si le miroir parlait. À qui s'est presque retranché de toute parole, dite ou entendue, pour n'être presque que regard, advient, superlative, la rencontre du porteur de parole, comme une pentecôte hallucinée.

Mais la théâtralité de la surenchère («un des plus bizarres» d'un pays qui n'en manque pas) joue moins l'événement que, au contraire, l'*habitus*, le lieu commun. Car ainsi introduit, Jean-François sera, au fond, exemple plus qu'exception et ce qui pourrait passer pour sa singularité la plus absolue n'est que le signe de son appartenance; s'il y a événement ce n'est que celui de la ponctualité d'un *token*, pour parler peircien. La rencontre n'est qu'une coupe, le bizarre un isolat. Comme l'était déjà, à son niveau, cet exemplaire «un après-dîner» dont la stratégie *incipitale* dit assez qu'il ne saurait être pris pour un banal «il était une fois». En effet, d'une part, on le sait, «l'après-dîner» correspond fort bien, au XVIII^e siècle, au «sur les cinq heures» d'ouverture, d'autre part et surtout, l'élection de ce jour particulier répond à une tactique de l'exception rigoureusement inverse de celle qui s'attache au personnage du neveu: celui-ci était une exception parmi les exceptions, celle-là est une exception parmi d'autres exceptions, certes, mais des exceptions qui ont ceci de particulier qu'elles se marquent comme une sorte de supplément (une exception de l'exception?) par rapport à l'alternative, pourtant exclusive, entre le beau et le mauvais temps. De deux choses, non pas l'une mais l'exceptionnel de l'une dit le texte. Car si, on s'en souviendra, le narrateur s'affirmait d'abord indifférent aux conditions atmosphériques, c'était pour ajouter, à peine quelques lignes plus bas, un fort surprenant: «Si le temps est trop froid, ou trop pluvieux, je me réfugie au café de la Régence». Le «trop» du climat représente donc à la fois la limite de la toute-puissance du

narrateur ou ce qui excède sa capacité d'indifférence aux intempéries et le point de départ d'une autre habitude, présentée ainsi comme une alternative et effaçant littéralement rétrospectivement le «qu'il fasse laid» de la première phrase. Quand (et non si) il fait *trop* laid, c'est entendu, il se réfugie au café. Ainsi le temps superlatif (plus fort que toute alternative, comme si se soulignait ainsi l'indépassable ponctualité de l'instant, c'est-à-dire de l'aléatoire) force-t-il mais habituellement (une habitude contraire à la première, donc) le narrateur à rentrer voir les joueurs d'échecs et à finalement se faire aborder par l'original superlatif.

Encore faut-il remarquer qu'un relais s'est avéré nécessaire: entre les intempéries et l'intempestif, entre le climat (de ce pays, bien entendu) et Jean-François Rameau, original parmi les originaux que sont les habitants de ce pays, officient les joueurs d'échecs de ce café, crème de la crème, superlatifs parmi les superlatifs (de cette ville): «Paris est l'endroit du monde, et le café de la Régence est l'endroit de Paris, où l'on joue le mieux à ce jeu». Du «moi» au «lui», on le voit, s'opère un discernement progressif, un départage d'avec la masse ou le fond desquels émerge toujours quelque exception exemplaire mais bientôt rentrée dans le rang de son *type*, pour parler encore peircien. C'est ainsi, par clivages successifs et littéralement par une «théorie des exceptions» que «moi» finit par rencontrer «lui» et que le «je» se frotte à l'Autre. Ainsi le personnage du neveu naît-il visiblement du texte, comme une stase dans sa dérive incessante plutôt que comme un instant dans ce qui serait son explicitation du commencement. Et que Jean-François Rameau ait effectivement existé, que Diderot l'ait assurément connu, que le neveu du grand Rameau ait peut-être ressemblé à cela, ne change rien à l'affaire. Car ce qui se dit à travers lui c'est comment, à partir du familier anonyme (l'auteur, le lecteur en tant qu'entités abstraites présentes d'entrée de jeu), le texte fait de l'Autre et lui donne un nom: «*Call me Ishmaël*» dira génialement¹⁴ Melville, moins d'un siècle plus tard. Ainsi le seul début que connaisse jamais un texte est-il celui, arbitraire et ironique, qui prend la forme d'un baptême mais dérisoire et au fond sans

importance. Car comme le dit le narrateur de Beckett, on ne fait jamais, toujours, que continuer.

LA LIMITE INDISCERNABLE

En tant que sujet, nul ne sait jamais où commence ni où finit son espace. Pas plus qu'il ne saurait dire à partir d'où l'Autre règne, sous les espèces combinées d'autrui et du monde, ou ce que Lacan désigne comme l'ensemble des signifiants en tant qu'ils sont perçus comme formant un tout. Né d'un rapport fondateur (mais uchronique) à ce lieu de l'Autre, et toujours à renégocier, l'espace du sujet est fait de brèches et de débordements. Et nul ne saurait non plus dire quand il a commencé et quand il finira. Ces événements, comme ces limites, nous sont à jamais inaccessibles.

Mais ils et elles forment une structure. Une structure que l'espace littéraire, dans son balisage de l'imaginaire et du ponctuel, inverse pour mieux la dire; en effet, tous les débuts sont rétrospectifs, c'est une des plus anciennes leçons de la littérature. Un texte ne part jamais que d'une ponctualité suspendue, ne serait-ce que le temps de la dire, et tout *incipit* se donne ainsi pour une commotion, une déflagration, une sorte de Big Bang en deux dimensions: vers la suite possible et vers une antériorité à la fois toujours improbable et toujours supposée.

Mais ce qui surtout se met en scène dans tout *incipit*, c'est l'occupation opiniâtre, l'arpentage obstiné du présent, insaisissable et inévitable, de l'écriture. Qui se donne à partager. Comme le décentrement de la séduction, une réponse à l'appel de l'Autre, une esquivance amoureuse en forme d'esquisse toujours en cours d'inaccomplissement.

NOTES

1. L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1997, p. 7.
2. *Ibid.*, p. 505.
3. A. Robbe-Grillet, *Dans le labyrinthe*, Paris, Minuit, 1959, p. 220-221
4. À cet égard on remarquera la même dimension métalangagière implicite que celle qui dans le futur du projet initial (implicitement une sorte de «je vais donc vous raconter comment ça a débuté») organisait la séparation de la voix entre narrateur et personnage; il s'agit ici, comme il se doit, de les résorber l'une dans l'autre mais visiblement dans le «on» universel (non seulement «nous ici maintenant», qu'il s'agisse des personnages ou du rapport «auteur»-«lecteur» mais «qui que ce soit»).
5. A. Robbe-Grillet, *Le Voyeur*, Paris, Minuit, 1955, p. 9.

6. Du moins en droit car il va de soi que rien de la fiction n'a lieu avant la lecture qui l'actualise.

7. D. Diderot, *La Religieuse*, dans *Œuvres romanesques*, Paris, Éd. Garnier frères, 1959, p. 235.

8. On se souviendra en effet que le roman naquit d'une farce faite au marquis et qu'avant de se laisser prendre lui-même au jeu, au point, si l'on en croit Grimm de pleurer aux malheurs de son imaginaire cloîtrée, Diderot, jouant la religieuse malgré elle, écrivit des lettres suppliant M. de Croismare de venir à son aide. L'*incipit* évoque donc ici des réponses qui vinrent réellement, hors fiction si l'on peut dire en l'occurrence.

9. Suit en effet cette phrase d'ouverture une description des qualités de M. de Croismare qui se termine par la première indication, très discrète, un simple participe passé accordé au féminin. quant au sexe du personnage: «Et j'ai jugé par le vif intérêt qu'il a pris à mon affaire et par tout ce qu'on m'en a dit que je ne m'étais point compromise en m'adressant à lui» (*ibid.*). À ce stade, le lecteur ne sait encore rien de l'affaire du personnage et pour peu qu'il soit un peu distrait et n'ait pas remarqué le participe passé, il lui faudra encore quelques lignes pour savoir hors de tout doute que c'est une femme qui parle, celle-ci se présentant d'abord par son rapport à ses «sœurs», son destin s'activant ironiquement du jeu de mots qui la fera devenir «sœur», tout comme, plus tard, le «frère» de Jacques deviendra «frère». Cette prise au mot est en fait une dénonciation de l'artificialité de l'appellation religieuse. Pour Diderot, la nature est du côté de la famille et il voue, on le sait, au cloître – y compris pour les raisons biographiques qui le font aussi jouer ici les «sœurs» pour venger sa sœur Angélique morte folle au couvent – une exécution qui ne se démentira jamais.

10. En ce sens, le lecteur, derrière M. de Croismare, occupe ici la place de la déesse, à l'ouverture de l'*Iliade*: «Chante, déesse, la colère d'Achille» dit en effet plutôt «permets, déesse, que je chante». Et l'anonymat historique d'Homère fait fort à point de cette déesse quelque chose comme la littérature.

11. Au sens, certes, de lieu commun partagé, comme il s'entend généralement en sociologie, mais aussi de lieu commun solipsiste, si l'on me permet l'oxymore, dans la mesure où ce lieu commun «individuel» représente pour le sujet une immersion confortable dans un espace et un temps autres, déjà balisés, le lieu par excellence du non-événement, le lieu où le sujet n'a pas besoin de se revendiquer, assuré qu'il est par toute la force anonyme que lui donne l'espace de l'habitude.

12. D. Diderot, *Le Neveu de Rameau*, dans *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 395

13. Lacan a magistralement analysé le dispositif que je tente de mettre à jour ici, dans «la ligne et la lumière» (*Le Séminaire, Livre XI. Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Éd. du Seuil, p. 85-96), notamment en racontant l'histoire de ce marin, Petit-Jean, qui un jour, désignant un objet flottant à la surface de la mer lui dit, à la blague: «Tu vois, cette boîte? Tu la vois? Eh bien, elle, elle te voit pas!». Commentaire de Lacan: «Ce petit épisode, il trouvait ça très drôle, moi, moins. J'ai cherché pourquoi moi je le trouvais moins drôle. C'est fort instructif. D'abord, si ça a un sens que Petit-Jean me dise que la boîte ne me voit pas, c'est parce que, en un certain sens, tout de même, elle me regarde. Elle me regarde au niveau du point lumineux, où est tout ce qui me regarde, et ce n'est point là métaphore». Et plus loin: «Je ne suis pas simplement cet être punctiforme qui se repère au point géométral d'où est saisie la perspective. Sans doute, au fond de mon œil, se peint le tableau. Le tableau, certes, est dans mon œil. Mais moi, je suis dans le tableau» (p. 89).

14. Génialement parce que dans un contexte biblique, Ismaël est le nom de l'Autre par excellence, celui que l'on repousse au désert. Et, aussi bien, le premier métèque de l'histoire.

RÉPÉTITION «RIEN DE NOUVEAU SOUS LES SOLEILS» RÉPÉTITION ET ORIGINE DE L'HISTOIRE DANS L'ÉTERNITÉ PAR LES ASTRES DE BLANQUI ET ORIGINE

JEAN-FRANÇOIS HAMEL

Dieu a inventé et nous a donné la vue, afin qu'en contemplant les révolutions de l'intelligence dans le ciel, nous les appliquions aux révolutions de notre propre pensée, qui, bien que désordonnées, sont parentes des révolutions imperturbables du ciel, et qu'après avoir étudié à fond ces mouvements célestes et participé à la rectitude naturelle des raisonnements, nous puissions, en imitant les mouvements absolument invariables de la divinité, stabiliser les nôtres qui sont sujets à l'aberration.

Platon, *Timée*.

Ce sera probablement à Jorge-Luis Borges ou à Walter Benjamin que le lecteur devra de connaître *L'Éternité par les astres* de Louis-Auguste Blanqui¹. Dans son *Histoire de l'éternité*, au titre paradoxal, qui recense en un court essai les doctrines de l'éternel retour, Borges décrit celle de Blanqui comme «la mieux raisonnée et la plus complexe», s'étonnant qu'«il crible de mondes analogues et dissemblables non seulement le temps, mais aussi l'espace interminable»². Dans *Le Livre des passages* ainsi que dans ses essais sur Baudelaire, Benjamin lui concède une place discrète mais insistante comme *alter ego* du poète lyrique, lui attribuant «la plus terrible des accusations portées contre une société qui jette au ciel comme projection d'elle-même cette image du cosmos»³. Blanqui est en effet à la source de certaines des métaphores les plus obsédantes du XX^e siècle, le temps comme jardin aux sentiers qui incessamment bifurquent chez le conteur argentin, l'Histoire comme catastrophe et amoncellement interminable de ruines chez le penseur allemand. Ne serait-ce que par cette généalogie discrète, Blanqui semble intimement lié à tout un pan de l'archéologie de la modernité littéraire particulièrement intéressé à écrire le passage du temps et son expérience.

Rien ne prédisposait pourtant Blanqui à cette influence littéraire souterraine. Engagé dans tous les combats et toutes les insurrections du XIX^e siècle en France, il apparaît au premier plan ici et là, lors des événements de 1830 et de 1848, ainsi qu'à la Commune de Paris. Si sa présence ne semble qu'intermittente, même dans la sphère politique, c'est qu'il passe près de quarante ans sous les verrous, d'où le

titre de sa biographie par l'écrivain et critique d'art Gustave Geffroy: *L'Enfermé*. Figure matricielle du révolutionnaire professionnel qui apparaît à la suite de 1789, il en incarne tous les paradoxes, en premier lieu celui qui partage sa vie entre la réclusion ouvrant l'espace de l'écriture et la liberté l'obligeant à tramer les coups de main derrière les portes closes des sociétés secrètes. Le titre de ses écrits les plus connus ou des journaux auxquels il participe activement indique sous quelle figure il apparaît à ses contemporains: *Instructions pour une prise d'armes*, *La Patrie en danger*, *Ni dieu ni maître*. Grâce au style insurrectionnel de ses textes de combat, qui n'ont rien à envier aux premiers écrits marxistes, il demeure dans la mémoire des historiens soit comme «l'un des plus grands révolutionnaires français du XIX^e siècle»⁴, soit comme le simple représentant de «cette lourde charretée des écrivains socialistes», selon le mot dédaigneux de Flaubert⁵.

En 1872, alors âgé de 67 ans, emprisonné dans des conditions terribles à la prison du Fort du Taureau, sur les côtes de la Bretagne, il délaisse un temps les cartes de l'Europe sur lesquelles il suivait à la loupe les mouvements ouvriers, pour un va-et-vient entre la contemplation de la voûte céleste depuis son cachot et l'étude des manuels de physique et d'astronomie. Il rédige alors une «hypothèse astronomique», selon le sous-titre de l'ouvrage, qui, par la vulgarisation des théories de Laplace et probablement sous l'influence de la classification périodique des éléments chimiques de Mendeleïev, entreprend de démontrer l'incessante répétition de l'univers. La matière se réduisant à un nombre fini de corps simples, la combinaison de ces éléments ne peut être elle-même que finie. Mais l'infinité de l'univers, dans l'espace et dans le temps, oblige à la répétition de ces combinaisons types, répétition elle-même infinie et absolument nécessaire pour peupler cet espace et ce temps aux dimensions inhumaines.

L'univers tout entier est composé de systèmes stellaires. Pour les créer la nature n'a que cent corps simples à sa disposition. Malgré le parti prodigieux qu'elle sait tirer de ces ressources et le chiffre incalculable de combinaisons qu'elles permettent à sa

*volonté, le résultat est nécessairement un nombre fini, comme celui des éléments eux-mêmes, et pour remplir l'étendue, la nature doit répéter à l'infini chacune de ses combinaisons originales ou types. Tout astre, quel qu'il soit, existe donc en nombre fini dans le temps et dans l'espace, non pas seulement sous l'un de ses aspects, mais tel qu'il se trouve à chacune des secondes de sa durée, depuis la naissance jusqu'à la mort. Tous les êtres répartis à sa surface, grands ou petits, vivants ou inanimés, partagent le privilège de cette pérennité. La terre est l'un de ces astres. Tout être humain est donc éternel dans chacune des secondes de son existence.*⁶

Cette éternité concédée à l'homme et au cosmos en vertu de lois physiques et de raisonnements mathématiques n'a rien d'un salut. Le verdict de Blanqui est sans appel et tombe comme une peine capitale: «L'univers se répète sans fin et piaffe sur place. L'éternité joue imperturbablement dans l'infini les mêmes représentations»⁷. Cette éternité n'est donc que l'éternel retour du même, et l'Histoire, si nous osons pousser l'hypothèse à ses limites ultimes, que le ressassement d'événements toujours déjà survenus, et toujours encore à venir et à revenir.

L'étrange coexistence sous une même signature d'appels violents à l'insurrection et du constat d'une répétition indépassable du cosmos semble faire violence à toute idée d'une cohérence de l'œuvre. Pourquoi un homme qui a toujours voulu briser le fil du temps en vient-il en effet à réfuter, apparemment du moins, la possibilité d'un geste révolutionnaire qui renverserait ce cours inlassablement itératif du monde? Au-delà de la figure de Blanqui lui-même, comment expliquer autrement que par un délire anachronique ce reflux d'une conception cyclique du temps, non seulement chez un révolutionnaire de profession, mais dans un siècle pour lequel la téléologie devient la philosophie dominante de l'Histoire, et le temps linéaire et cumulatif un présupposé de la connaissance? D'emblée, il faut rappeler l'étymologie du terme *révolution*, qui voile deux acceptions apparemment antagonistes, d'une part un retour ou un cycle, comme on le dit des astres, et, d'autre part, une rupture, comme celle d'un

régime, d'un ordre, d'un paradigme. Dans le concept de révolution coexistent aussi ces deux sens : en effet, si l'on tient, d'une part, comme Hannah Arendt, la révolution pour l'irruption d'une imprévisible nouveauté dans le cours des événements, elle n'en reste pas moins, d'autre part, une tentative de fondation de la liberté politique ainsi que l'appel à une nouvelle origine – un re-commencement – pour la collectivité au sein même de l'Histoire⁸. Or *L'Éternité par les astres*, si elle avance l'hypothèse d'innombrables répétitions, cherche aussi à renverser une certaine conception de l'origine qui provoquerait les non moins nombreuses aberrations des philosophies de l'histoire du XIX^e siècle. Car cette prise de parole souveraine, en apparente rupture tant avec l'ordre du discours ambiant qu'avec les écrits antérieurs de Blanqui, préfigure aussi une étrange prise de pouvoir à venir, une nouvelle origine, un recommencement, un geste de fondation sur les ruines mêmes des philosophies de l'histoire. Ce texte énigmatique apparaît significatif d'un nouveau rapport de la littérature à l'Histoire, qui apparaît probablement au XIX^e siècle, rapport tout entier tendu vers la dénonciation des « illusions transcendantes » liées aux représentations de la temporalité et en quête des conditions de possibilité de l'expérience du temps historique.

MODERNITÉ, POLITIQUE ET RÉPÉTITION

Ce texte de Blanqui, bien qu'il tranche sur le reste de l'œuvre, n'en comporte pas moins une forte connotation politique ou historique : *L'Éternité par les astres* fait partie de cette littérature décrite comme « post-traumatique » par Dolf Oehler et qui se donne pour fonction d'exprimer les « rêves des vaincus » de juin 1848 en contournant la sévère censure instaurée depuis le coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte par un jeu de correspondances, dont Baudelaire livrera certaines règles mais que le poète est loin d'être seul à pratiquer. Blanqui participe en effet à ce travail de mémoire analogique à travers le siècle : les lieux, les choses, les animaux se révéleront les armes des écrivains contre l'oubli, comme dans « Le Cygne » de

Baudelaire, dans les travaux de zoologie passionnelle du fouriériste Alphonse Toussenelle ou encore dans *L'Éducation sentimentale* de Flaubert⁹.

*Souvent ce sont les choses qui fournissent les moyens de l'interprétation, c'est en elles que semble littéralement se concentrer, pour les contemporains de 1848, l'ironie de l'histoire : des monuments et des lieux disposent d'un pouvoir latent de remémoration, renvoient secrètement à du raté, du perdu, du refoulé.*¹⁰

Dans ce travail de correspondance secrète entre les différents éléments du cosmos et la situation politique de la France au milieu du siècle, l'astronomie joue pour Blanqui le rôle que tiennent pour d'autres les places publiques, l'imagerie biblique ou les intrigues sentimentales de la bourgeoisie : une sémiotique, légèrement décalée et secrètement codée, dont le référent est toujours en latence. Or, Blanqui dissémine dans son texte des indices invitant à décoder son propre travail analogique : il signale par exemple que ce qu'il tient pour la vérité du cosmos concerne tout autant le programme architectural d'un Haussmann visant à détruire les foyers révolutionnaires qu'étaient les quartiers ouvriers et à faire des étroites rues qui avaient vu naître les barricades de 1830 et 1848 d'imprenables boulevards :

*Point d'autres matériaux nulle part que la centaine de corps simples dont nous avons les deux tiers sous les yeux. C'est avec ce maigre assortiment qu'il faut faire et refaire sans trêve l'univers. M. Haussmann en avait autant pour rebâtir Paris. Il avait les mêmes. Ce n'est pas la variété qui brille dans ses bâtisses. La nature, qui démolit aussi pour reconstruire, réussit un peu mieux ses architectures.*¹¹

Piètre figure du cosmos, le Paris du Second Empire est pour Blanqui une œuvre artificielle, une nature de second ordre, probablement encore entaché par les massacres de juin et les déceptions moins tragiques de la majorité des insurrections du siècle. L'hypothèse astronomique de Blanqui se voudrait aussi résolument politique.

Et si le politique est en fait l'Histoire au présent, *L'Éternité par les astres*, comme plusieurs œuvres clés de

la littérature moderne, souhaite s'y inscrire tout en cherchant à dépasser l'immédiate actualité pour appréhender, même fort indirectement, la totalité du devenir. Or ce siècle, qui marque l'institutionnalisation de l'historiographie et l'émergence d'un positivisme encore porteur de l'utopie de l'*Aufklärung*, est aussi le lieu, particulièrement en France, d'un travail littéraire sur les conceptions de l'Histoire, d'un profond questionnement épistémologique qui amène à délaisser la conception providentielle et judéo-chrétienne pour interroger, bien avant la postmodernité, les formes de l'historicité¹². Blanqui pour sa part livre un récit singulier de l'univers, sans début ni fin, et qui en cela même s'en prend aux mythes de l'origine, de la fin et du Sens de l'Histoire, et plus encore à la croyance au Progrès :

*Et puis jusqu'ici, le passé pour nous représentait la barbarie, et l'avenir signifiait progrès, science, bonheur, illusions ! Ce passé a vu sur tous nos globes-sosies les plus brillantes civilisations disparaître, sans laisser une trace, et elles disparaîtront encore sans en laisser davantage. L'avenir reverra sur des milliards de terres les ignorances, les sottises, les cruautés de nos vieux âges. [...] Ce que nous appelons le progrès est claquemuré sur chaque terre, et s'évanouit avec elle.*¹³

Mais enfin *L'Éternité par les astres* participe aussi à la résurgence des théories cycliques et d'une pratique narrative de la répétition. Certes, on connaît depuis longtemps l'importance des schémas cycliques qui régissent nombre de mythes archaïques et plus encore peut-être la prétention de la modernité d'en avoir terminé avec ces superstitions qui n'auraient pour elle désormais qu'un intérêt historique. Et pourtant, en plein cœur d'un XIX^e siècle rêvant d'un progrès illimité, s'appropriant un idéal hérité des Lumières et sacralisant une révolution industrielle qui ne semblait pouvoir connaître de terme, Kierkegaard avec *La Reprise*, Marx avec *Le 18 Brumaire* et Nietzsche avec l'éternel retour de son *Zarathoustra* élaboreront, coup sur coup, des philosophies de la répétition, venant ainsi réinscrire, là où on l'avait banni, l'éternel retour des choses. Quand Mircea Eliade constate la

résurgence des théories cycliques dans la modernité, dont il donne pour exemples Nietzsche et Joyce, il commet l'erreur de l'associer immédiatement aux structures de répétition archétypale des sociétés traditionnelles. Ainsi, il peut soutenir que l'intérêt soudain en littérature et en philosophie pour la répétition manifeste « un désir de trouver un sens et une justification transhistorique aux événements historiques » et qu'il révèle un retour à « une position préhégélienne »¹⁴, c'est-à-dire une opposition sans concession à l'attribution d'une signification immanente à l'événement historique. Pourtant, une lecture rapide de Kierkegaard ou de Nietzsche ne peut qu'invalider une telle thèse : si leurs œuvres sont bel et bien anti-hégéliennes, ce n'est pas qu'elles rêvent d'un retour à des formes antérieures de l'Histoire, mais bien qu'elles critiquent la médiation de l'Esprit contraignant le cours du temps à une linéarité inflexible, l'assujettissant à une nouvelle transcendance¹⁵. La répétition dans la modernité n'est plus archétypale – ou elle ne l'est que sous forme de jeu, comme parodie. L'erreur serait donc d'expliquer *L'Éternité par les astres* par une nostalgie pour les sociétés archaïques qui auraient cherché, par la répétition d'archétypes, à abolir l'Histoire et à refonder compulsivement un temps sacré marqué du sceau de l'origine, et cela d'autant plus que Blanqui travaille précisément à renverser le mythe de l'origine.

L'ÉTERNEL RETOUR DE L'ORIGINE

Modernité littéraire, critique de l'Histoire et résurgence de la répétition, voilà donc la constellation d'où surgit *L'Éternité par les astres* et qu'elle rend à la lumière en nouant chacun de ces éléments dans un réseau complexe de correspondances. L'œuvre de Blanqui n'a été l'objet que de très rares interprétations et c'est celle de Walter Benjamin qui s'avère à la fois la plus convaincante et la plus influente, précisément parce qu'elle en fait une parodie de la téléologie historique. Partagée entre son *Baudelaire* et son *Livre des passages*, l'interprétation se résume ainsi :

La croyance au progrès, à une perfectibilité infinie – une tâche infinie de la morale – et la représentation de l'éternel retour sont

*complémentaires. Ce sont les antinomies indissolubles à partir desquelles il faut développer le concept dialectique de temps historique. Par rapport à ce dernier, la représentation de l'éternel retour apparaît comme le «rationalisme plat» que la croyance au progrès a la réputation d'être, et la croyance au progrès semble autant relever de la pensée mythique que la représentation de l'éternel retour.*¹⁶

Dans cette logique, la téléologie historique de l'idéologie progressiste, hypostase de la dialectique hégélienne et sécularisation de la conception judéo-chrétienne de l'Histoire, apparaît sous l'espèce de l'avènement du Même par sa répétition de plus en plus affirmée et ainsi, par un mouvement unidirectionnel et fixé dès l'origine, comme le retour à une pensée mythique fondée sur des archétypes et entraînant avec elle l'idée d'une possible fin de l'Histoire. L'éternel retour chez Blanqui, marquant un moment fondateur de la résurgence de la répétition dans la modernité, se dévoilerait donc comme une critique parodique de l'Histoire telle que la concevait le XIX^e siècle et comme un effort révolutionnaire pour renverser l'hégémonie d'une certaine représentation du temps présupposant que l'Histoire est en mouvement vers son propre achèvement. La parodie blanquiste consisterait ainsi à caricaturer, jusqu'à la rendre aporétique, la dialectique singulière de la téléologie: si la croyance en un vecteur de l'Histoire présuppose que la finalité est déjà présente dès l'origine, il ne s'agit plus que d'identifier les deux termes en montrant que le dernier n'est que la répétition du premier et qu'une telle répétition rend parfaitement absurde toute idée d'un terme ou d'un sens de l'Histoire¹⁷.

Pourtant, si le texte de Blanqui s'attaque à l'idée d'une finalité du genre humain et de son devenir, il consacre une partie plus substantielle encore de son ouvrage à la question de l'origine, soit un chapitre intitulé «L'origine des mondes» occupant près du quart de l'ouvrage et en grande partie ignoré par Benjamin. La problématique de l'origine est essentielle dans *L'Éternité par les astres* car elle présente un déplacement fort significatif et qui, nous le verrons, en vient à faire d'une matière sans origine

l'origine, non chronologique, mais logique de l'Histoire: sa condition de possibilité.

D'entrée de jeu, Blanqui entame la discussion d'un point de vue strictement physique et astronomique en reprochant à Laplace, outre le fait de méconnaître la nature des comètes, d'omettre «la question d'origine». Commentant longuement les propos du scientifique sur la naissance des planètes à partir des nébuleuses, il ne s'en satisfait pas, exigeant de connaître l'origine de ces nébuleuses. Il évoque alors certaines théories postulant l'existence d'une matière chaotique et première qui, sous la chaleur et l'attraction, se serait agglomérée, hypothèse incomplète pour Blanqui qui souhaite encore reculer d'un cran: «Mais cette matière nébuleuse sans origine, attirée de partout, on ne sait ni comment ni pourquoi, est aussi un singulier réfrigérant de l'enthousiasme»¹⁸. Refusant de s'arrêter ainsi, creusant davantage à chaque paragraphe la question de l'origine, démasquant le sans-fond de la problématique des commencements, Blanqui semble prêt à s'abîmer dans la nuit des temps. Rappelant que «l'énigme de l'univers est en permanence devant chaque pensée»¹⁹, il ajoute que si la question demeure indécidable, pouvant toujours être reprise plus avant, c'est que la matière qui peuple l'univers est sans origine:

*Si l'on ne peut consentir de bornes à l'univers, comment supporter la pensée de sa non-existence? La matière n'est pas sortie du néant. Elle n'y rentrera pas moins. Elle est éternelle, impérissable. Bien qu'en voie de perpétuelle transformation, elle ne peut ni diminuer, ni s'accroître d'un atome.*²⁰

L'univers se trouve donc engagé dans un devenir éternel dont l'être correspond à la puissance de métamorphose de ces corps simples dont les types sont finis mais dont la présence, elle, est infinie par répétition. Bien sûr, les astres connaissent une naissance et une mort, par leur agglomération ou leur collision, toujours sous le joug de l'attraction, «grande force fécondatrice» chargée de faire et de défaire les combinaisons de l'univers. Mais ces corps simples ont toujours été et seront toujours d'une éternité à l'autre.

Sans origine, la matière n'appartient donc plus que très fragilement au domaine temporel: sa présence

étant éternelle, seules les variations de ses combinaisons ont une inscription finie dans le temps. Aussi, même le rythme abstrait de la chronographie, celui qu'esquissent les aiguilles, qui pourtant reviennent elles aussi sur le fond de l'horloge, ne permet pas d'appréhender cet univers à la temporalité totalement autre, toujours dans l'Autre du temps.

Il faut cependant distinguer entre l'univers et une horloge. Quand une horloge se dérègle, on la règle. Quand elle se détériore, on la raccommode. Quand elle est usée, on la remplace. Mais les corps célestes, qui les sépare ou les renouvelle ? Ces globes de flammes, si splendides représentants de la matière, jouissent-ils du privilège de la pérennité. Non, la matière n'est éternelle que dans ses éléments et son ensemble.²¹

Si l'univers n'a rien d'une horloge, au-delà de la boutade, c'est d'abord qu'il n'a pas d'horloger. Cette métaphore indique que l'univers n'est en rien l'objet d'une fabrication, d'une création lui léguant l'indice de son point zéro comme la marque d'un démiurge, mais elle sous-entend encore que la matérialité de l'univers échappe au domaine temporel que les hommes prétendent maîtriser par les instruments de mesure du temps. L'univers, éternel dans sa matière, mais en constante variation dans ses formes, est infini, incommensurable, et dès lors sans origine ni fin repérables au sein de ce flux que nous désignons comme temps.

Cette hypothèse a un corollaire dont la radicalité métaphysique ne doit pas être passée sous silence : la fin et l'origine de la matérialité de l'univers n'existent pas ou n'existent que dans une parfaite indiscernabilité, coïncidant parfaitement comme l'Alpha et l'Oméga.

Tous les astres sont des répétitions d'une combinaison originale ou type. Il ne saurait se former de nouveaux types. Le nombre en est nécessairement épuisé dès l'origine des choses – quoique les choses n'aient point eu d'origine.²²

Puisque les combinaisons des corps simples sont en nombre fini, dès son commencement (ou son « non-commencement », dira Blanqui) le monde physique connaît son terme, en ce que ces combinaisons sont

déjà existantes dans l'infini spatial, en d'incalculables copies. L'infini temporel est bien la scène d'une perpétuelle transformation des formes de l'univers, détruisant ici ce qui sera reconstruit là, déplaçant incessamment le lieu d'apparition de ces combinaisons types, mais même ces formes sont, sans exception, toujours déjà réalisées à tout instant. L'origine n'annonce rien – elle ne fait que se reproduire invariablement dans les siècles des siècles, sans évolution, toujours épuisée, toujours au point de son achèvement qui est aussi toujours son point d'origine, instants dernier et premier s'abîmant l'un dans l'autre. En réalité, si l'on peut dire que l'univers blanquiste n'a pas d'origine, on peut tout autant dire qu'il en a une infinité, puisque, toujours épuisée, l'origine n'a d'autre avenir qu'elle-même, que sa répétition à l'infini. Toujours seconde ou pénultième, surprise inévitablement trop tôt ou trop tard, l'origine est toujours à côté de l'origine, infiniment. En d'autres termes, *l'origine est la répétition infinie de l'origine*, sa reprise interminable, dont la *regressio ad absurdum* qu'elle impose à la pensée de ceux qui voudraient s'en approcher constitue l'image mentale.

Sans origine ni fin, à moins d'accepter l'éternelle répétition de leur coexistence à chaque instant, cet univers physique « incréé », comme Blanqui le décrira ailleurs²³, ressasse sans repos, comme pour sidérer la science des hommes, la problématique des commencements. Or le schéma cyclique de Blanqui n'est pas celui d'un *retour à l'origine*, il n'a rien de la pensée archétypale, mais propose un interminable *retour de l'origine*, c'est-à-dire la reprise d'une origine pourtant toujours épuisée, mais inépuisable dans son omniprésence à chaque point du temps. L'archétype, du moins pour le monde physique, est renversé : il ne s'agit plus de s'approcher compulsivement d'un point zéro pour conférer un sens au temps, mais au contraire de saisir le sens de sa reprise éternelle. Cette origine singulière n'est que parce qu'elle revient, précisément parce qu'elle n'est en rien originaire, parce qu'elle est marquée d'une totale absence de singularité, d'unicité, réfutant tout « il était une fois » de la matière. En termes métaphysiques, on constatera

qu'il n'y a rien qui *soit* dans le matérialisme blanquiste sans précisément décevoir en partie sa propre prétention à l'être, sans récuser l'illusion d'une unité divine et immuable, puisque l'être nécessiterait un non-être pour le rendre logiquement discernable, non-être irréparablement absent de cette cosmologie. Or tout ce qui est dans l'univers n'est que parce qu'il *devient* et parce que son devenir ne cesse de revenir. «Revenir est l'être de ce qui devient», écrivait Deleuze à propos de l'éternel retour nietzschéen²⁴.

L'ORIGINE ET LE PLAN D'IMMANENCE DE L'HISTOIRE

Mais qu'en est-il dès lors des conséquences de ces hypothèses pour l'Histoire? *L'Éternité par les astres* refuse d'emblée tout déploiement historique orienté depuis une origine ou vers une fin, puisque l'Histoire et les hommes sont, comme la matière, engagés dans ces interminables tours et retours auxquels n'est pas même accordée la progressivité des spirales de Vico. «Au fond elle est mélancolique cette éternité»²⁵, écrivait Blanqui. Mélancolie d'une origine démasquée, puis réfutée, deuil d'un Sens de l'Histoire et d'une fin à l'image du souverain Bien. L'homme se trouve ainsi pareil à ces comètes auxquelles Blanqui consacre de longues pages, sidérantes de compassion, comme de «pâles bohémiennes», d'«humbles esclaves de l'attraction», des «nomades», ou encore des «papillons» venant «se brûler à la chandelle», toujours des figures de l'errance de la finitude au sein de l'infini²⁶. Mélancolie aussi d'un infini n'ayant rien en propre, n'étant toujours et à jamais que la répétition démesurée de la finitude, d'un Tout qui n'est désormais que la répétition proliférante de ses composantes. Mais paradoxalement, cette critique de l'Histoire, qui peut apparaître, tant elle est radicale, comme un meurtre de l'Histoire, ne va pas sans une soif de devenir qui en est la contrepartie. Car la violence vise aussi, devant une Histoire trop étroite, étriquée par les mythes de son commencement et de son achèvement, à la faire sortir de ses gonds, à en retrouver la matrice originelle pour mieux la relancer ailleurs, autrement. La pensée de Blanqui ne s'arrête pas à une critique de l'origine et de la fin comme

repères du Sens de l'Histoire, elle cherche, presque à son insu, à penser l'origine, mais au seul titre de condition de possibilité du devenir historique.

Revenons d'abord à un aspect essentiel du projet de Blanqui à l'égard des conceptions de l'Histoire: il s'agit en premier lieu de délester ces dernières de leur anthropomorphisme et de leur géocentrisme qui prétendent les domestiquer: «Nous avons toujours considéré notre globe comme la planète-reine, vanité souvent humiliée»²⁷. L'Histoire ne peut être pensée comme uniquement terrestre, ni comme le fruit d'une ruse de la nature humaine; elle relève, comme l'univers entier, des lois de la matérialité, de ces combinaisons d'éléments irréductibles: *si l'Histoire a une origine, celle-ci ne peut être que la matérialité, une matérialité sans origine*. Parce que les combinaisons types de la matière sont en nombre fini, il doit y avoir une infinité de terres semblables à la nôtre, et, en conséquence, une infinité d'histoires elles aussi engagées dans ces répétitions inévitables. Puisque non seulement la terre connaît des copies, disséminées dans l'espace et le temps, mais aussi l'humanité, cette temporalité se complexifie davantage avec chaque homme, selon une loi exponentielle faisant se succéder à chaque instant d'autres possibles, d'autres devenir comme autant d'infimes variations aux conséquences inconnues et pourtant jamais uniques.

*Voici un exemple complet, choses et personnes. Pas un caillou, pas un arbre, pas un ruisseau, pas un animal, pas un homme, pas un incident qui n'ait trouvé sa place et sa minute dans le duplicata. C'est une véritable terres-sosie... jusqu'à aujourd'hui du moins. Car demain, les événements et les hommes poursuivront leur marche. Désormais, c'est pour nous l'inconnu. L'avenir de notre terre, comme son passé, changera des millions de fois de route. Le passé est un fait accompli; c'est le nôtre. L'avenir sera clos seulement à la mort du globe. D'ici là, chaque seconde amènera sa bifurcation, le chemin qu'on prendra.*²⁸

De ces interminables bifurcations au sein des «terres-sosies» s'ensuit aussi une constante reprise des grands événements historiques, se reproduisant tous dans l'infini, ici en tous points identiques, là augmentés d'infimes différences qui entraînent

chaque fois les plus importantes conséquences. Blanqui évoque les Anglais perdant Waterloo, Bonaparte ne remportant pas la bataille de Marengo, les adversaires s'échangeant victoire et défaite dans des mondes impossibles et pourtant coexistants. Jusqu'au sort de Pompée et de César qui se reproduira aussi infiniment dans l'éternité, sans que l'un d'eux ne se doute que leur bataille est déjà advenue une infinité de fois et qu'elle adviendra encore²⁹.

En outre, Blanqui refuse toute conception hégélienne, toute ruse de la raison, selon laquelle «cette masse immense de désirs, d'intérêts et d'activités constitue les instruments et les moyens dont se sert l'Esprit du Monde pour parvenir à sa fin»³⁰. Selon lui, les passions humaines ont pour effet non de réaliser une nécessité transhistorique, mais de moduler jusqu'à l'infinitésimal le cours de l'Histoire, sans pour autant que ces modulations échappent à la répétition. Pour Blanqui, les passions humaines constituent un facteur de variations dans le temps, un élément immaîtrisable qui, sans pouvoir le soustraire à la Loi de la répétition matérielle, laisse l'avenir constamment ouvert aux mondes possibles.

*Au souffle des passions et des intérêts en lutte, leur espèce s'agite avec plus de violence que l'océan sous l'effort de la tempête. Que de différences entre la marche d'humanités qui ont cependant commencé leur carrière avec le même personnel, dû à l'identité des conditions matérielles de leurs planètes! Si l'on considère la mobilité des individus, les mille troubles qui viennent sans cesse dévoyer leur existence, on arrivera facilement à des sextillions de variantes dans le genre humain.*³¹

Mais que trame donc Blanqui dans cette description de la répétition de l'Histoire, de cette répétition résultant de la répétition de la matière? En fait, il semble machiner par son *éternité* par les astres une véritable *révolution* par les astres au sein de la philosophie de l'Histoire: nous l'avons vu, l'origine ou la fin sont mises hors de combat, tout au moins sous leur forme théologique, sans compter la Providence divine. La philosophie et les différentes conceptions du temps historique se voient démasquées de leur sempiternelle tentation

holistique et ramenées – par un véritable travail de conspiration narrative visant à ébranler toute structure reposant sur une quelconque totalité – à un radical plan d'immanence où le virtuel et l'actuel, le possible et le réel se partagent sans reste l'entière d'un cosmos sans limite, un plan d'immanence sur lequel, toujours dans l'après-coup, *post-festum*, l'Histoire s'écrit, sinon se fait³². En réalité, *L'Éternité par les astres* ne présente aucune philosophie de l'Histoire: elle cherche plutôt, presque secrètement, à décrire le plan sur lequel les événements historiques peuvent apparaître, le plan que toute philosophie de l'Histoire présuppose sous divers modes, le plan permettant en outre pour l'historiographe l'appréhension de l'événement, même sous sa forme infinitésimale. Non seulement Blanqui esquisse l'horizon des événements, mais encore l'horizon de leur représentation: la table, la coupe sur le chaos qui permet de penser l'événementialité, puis de chercher le sens du devenir. Cette éternité matérielle est la toile sur laquelle les philosophes et les théoriciens dessinent le mouvement qu'ils attribuent, toujours péremptoirement, à l'Histoire. Et ce plan d'immanence, essentiellement matériel, structurant le devenir comme une Loi, affirme depuis son extériorité que l'Histoire ne connaît pas de sens immanent, que sa seule transcendance est la matière et son coefficient infini de répétition; l'éternité démontrée par les astres n'est pas la négation de l'événement, mais se trouve en chaque événement comme le lieu où il advient. Ce plan d'immanence, c'est l'avoir-lieu de l'Histoire, sa topicité, non ce qui dirige d'en haut ou du dehors son cours, mais ce qui permet précisément que l'événement soit, qu'il ait lieu. En cela, le plan d'immanence et l'événement sont inséparables: le premier est la condition logique du second, et le second est la condition de perception du premier. Non sans rappeler la *khôra* du *Timée* de Platon, ce plan est une matrice première tissant un réseau d'échos lié à la naissance et à l'origine par-delà la mémoire, mais provoquant le chiasme des pôles logiques (avant/après, dedans/dehors, début/fin...), pôles qui ne pourront être pensés que dans l'Histoire,

que hors du plan, donc jamais sous une forme absolue, que sous des rapports de différence, d'écart, d'inscription. Ce plan, par sa vérité aporétique, provoque la collision des savoirs sur les catégories millénaires de la pensée métaphysique afin de déconstruire les philosophies de l'Histoire du siècle en montrant leur contingence par opposition à la nécessité des lois physiques qui seules les rendent possibles.

Cet espace où le possible est circonscrit, mais aussi présenté dans toute sa virtualité, cherche en outre à inscrire le fondement de la responsabilité politique sur le principe d'une origine toujours reprise – jamais première, jamais dernière – de l'action et de la *praxis*. Et cette origine est l'inscription de tout événement, de toute représentation sur un plan d'immanence restreint à la plus stricte possibilité du monde matériel. Celui que son biographe surnomma «l'enfermé» n'aura en fait tenté que de distinguer l'horizon sur lequel a lieu tout événement historique, ainsi que toute compréhension ou théorisation de l'historicité, l'espace dans lequel l'Histoire se tient tout entière, comme dans un réservoir de possibilités à la disposition des hommes.

Le projet de Blanqui est aussi une singulière revanche. Si, par exemple, le positivisme d'un Comte refusait toute valeur aux révolutions dont rêvait Blanqui en postulant une marche de l'Histoire en constante progression vers le mieux, si le marxisme jugeait que le blanquisme arrivait trop tôt et niait l'objectivité des conditions matérielles, ces dogmes ne sont selon les thèses de Blanqui qu'une tentative vaine pour appréhender ce devenir du monde qui n'a qu'une loi, celle de son revenir, du revenir du devenir. Car si les insurrections dont il fut la tête dirigeante ont été une à une des échecs, chaque victoire de l'ennemi ne peut en fait qu'être née de ce plan intersidéral, véritable matrice du temps historique où tout se joue, comme autant de coups de dés – qui, comme dirait Mallarmé, n'abolissent en rien le hasard – sur cette table toujours rase, où l'Histoire ne cesse de s'écrire dans la contingence nécessaire à l'apparition de la plus pure événementialité. Comme

dans *La Bibliothèque de Babel* de Borges, où chaque phrase proférée connaît son démenti ainsi qu'un nombre infini de variations, chaque événement n'est pour Blanqui que la répétition d'une possibilité de l'Histoire, d'une Histoire sans avènement originel ni achèvement terminal, sans directionnalité autre que le retour de l'événement.

L'ÉNONCIATION DE L'INFINI ET LA RÉPÉTITION DE L'ÉVÉNEMENTIALITÉ

Le geste quasi prométhéen par lequel Blanqui cherche à instaurer le plan de possibilité de l'événementialité historique n'est pas sans aporie, car l'événement que constitue son énonciation est aussi redevable de cet horizon premier sur lequel s'inscrivent tous les faits du temps. Comment dire ce qui précède le dire? Comment articuler dans l'Histoire ce qui précède l'Histoire? Comment depuis sa finitude anthropologique évoquer l'infini, sans tomber dans le jeu du messager divin, d'autant plus que l'on professe n'avoir «ni dieu ni maître»? D'emblée, l'énonciation ramène le problème de l'origine, mais cette fois au plan du discours, en laissant la prise de parole s'avancer sur la scène de l'écriture comme une prise de pouvoir. Or l'énonciation est toujours l'aveu d'une inscription dans le temps et dans l'espace, la *deixis* des circonstances au sein desquelles surgit l'énoncé: parler, c'est toujours dire que l'Histoire est en marche, c'est littéralement (re)créer l'événement. Mais comment dire ou montrer un plan d'immanence qui se veut logiquement et non chronologiquement préhistorique? Comment soustraire son propre discours à l'Histoire afin d'en montrer le fondement, l'extériorité qui la livre tant à l'expérience qu'à la connaissance. Comment exprimer la Loi de l'Histoire depuis la matière, depuis une extériorité sans possibilité de réconciliation, une extériorité matricielle?

Blanqui reconnaît d'entrée de jeu la difficulté de son entreprise scripturale:

Ici nous entrons de droit dans l'obscurité du langage, parce que voici s'ouvrir la question obscure. On ne pelote pas l'infini avec la parole. Il sera donc permis de reprendre plusieurs fois sa pensée. ³³

Dès l'abord du texte, la question de l'énonciation de l'infini est évoquée en des termes rappelant la théologie négative : l'auteur confesse ne pouvoir donner qu'une image imprécise de l'infini par le recours à l'indéfini, c'est-à-dire par la négation de la finitude liée à l'origine de tout discours.

Assurément, on additionnerait durant des myriades de siècles que le total serait un nombre fini. Qu'est-ce que cela prouve ? L'Infini d'abord par l'impossibilité d'aboutir, puis la faiblesse de notre cerveau. ³⁴

Tâche infinie que de calculer l'infini, que de vouloir dénombrer les répétitions innombrables de l'univers. Le discours blanquiste reconnaît ses limites à rendre compte de l'illimité en soutenant, au-delà de tout cratylisme, que, tout signe étant fini, il ne peut que représenter la finitude, comme tout langage, même mathématique. L'éternel innommé de l'univers n'est plus le signe de Dieu, mais ce plan d'immanence invariablement trahi par chaque énonciation-événement.

Dans cette correspondance de l'univers, comme infini temporel et spatial, et du plan d'immanence de l'Histoire, comme condition de possibilité de l'expérience et de la connaissance du devenir, Blanqui n'a donc d'autres recours que de se résigner à ne plus dire l'infini, mais à le montrer, à en désigner par une suite de gestes radicaux l'incommensurabilité. Son écriture travaille dès lors à parcourir ce plan, sans jamais s'en détacher, invitant le lecteur à imaginer son texte disposé comme « une ligne de chiffres allant d'ici au soleil », puis de la terre à « cette étoile là-bas, dont la lumière met plus de mille ans pour arriver jusqu'à nous » ³⁵.

L'étendue qu'embrasse cette énumération n'est-elle pas effrayante ? Prenez maintenant cette étendue même pour unité dans un nouveau nombre que voici : la ligne de chiffres qui le composent part de la terre et aboutit à cette étoile là-bas, dont la lumière met plus de mille ans pour arriver jusqu'à nous, en faisant 75000 lieues par seconde. Quelle distance sortirait d'un pareil calcul, si la langue trouvait des mots et du temps pour l'énoncer ! ³⁶

Blanqui évoque des espaces immenses criblés de chiffres, mais toujours en vain, car, même entièrement

recouverte de signes, l'infinité de l'univers échapperait à l'expression, parce que chaque chiffre est toujours une unité, parce même les signes graphiques sont matériellement finis et limités. Cette métamorphose de l'infini sidéral en un calcul infini rend compte de la volonté de plaquer le discours sur la matrice même de l'univers, de remplir l'univers par la répétition infinie d'un opusculé qui dès lors prétend perdre son diminutif et acquérir la majuscule, l'Opus devenant le Cosmos même, le plan d'immanence de l'Histoire. Rendre l'image de ce plan par la matérialité même du langage, en réduisant la langue à des signes typographiques sans cesse calligraphiés de nouveau, toujours des parcelles d'un espace infini répétées dans un temps infini. Blanqui présente ainsi son texte entier, malgré toutes ses vaines tentatives, comme un seul et unique paradoxe pragmatique, comme un énoncé à l'énonciation impossible parce que celle-ci devrait sans cesse être reprise, sans trêve et sans repos, avec une puissance dont le seul analogue serait le Verbe divin.

C'est donc par la répétition de son propre discours, mais plus essentiellement de sa propre énonciation, que Blanqui tente encore de poser, même imparfaitement, l'image de ce plan préhistorique, un plan où tout énoncé sur l'Histoire est par son énonciation même une pure événementialité. Pris dans les répétitions universelles, le regard qu'il jette depuis sa cellule sur le cosmos ne peut qu'entraîner d'interminables reproductions :

Si quelqu'un interroge les régions célestes pour leur demander leur secret des milliards de sosies lèvent en même temps les yeux, avec la même question dans la pensée, et tous ces regards se croisent invisibles. Et ce n'est pas seulement une fois que ces muettes interrogations traversent l'espace, mais toujours. ³⁷

Blanqui justifie les répétitions au sein de son texte : « Du reste, nous poursuivrons notre démonstration sur tous les modes, majeurs et mineurs, sans crainte des redites. Le sujet en vaut la peine » ³⁸. Non seulement il en vaut la peine, mais il l'exige, car, d'une part, un énoncé sur l'infini est aporétique dès qu'il est produit par un homme, mais, d'autre part, tout énoncé à

valeur universelle doit pouvoir être validé pour chacun des cas qu'il tente de décrire, et en un certain sens pouvoir être répété en tous lieux et en tous temps. C'est là que Blanqui retrouve le référent premier, quoique latent, de son œuvre: l'Histoire et le Politique. Car, selon lui, aucun énoncé historique ou politique à prétention universelle n'est légitime ou valide puisque tout énoncé connaît son démenti dans les siècles des siècles. Vouloir découvrir une Loi de l'Histoire, une quelconque nécessité est une entreprise vouée à l'échec dès qu'elle est énoncée. On peut dès lors se demander si toute la théorie astronomique de Blanqui n'est pas en réalité l'illustration de ce simple avertissement: il est impossible depuis l'Histoire de prétendre déterminer la totalité de l'Histoire. Ainsi *L'Éternité par les astres* ne serait qu'une vaste mise en scène tout entière tendue vers ce dernier coup de théâtre: impossible de parler de l'Histoire sans en faire partie, impossible de dire un mot sur elle sans s'inscrire dans son cours, impossible de dire la totalité sans démontrer par sa propre prise de parole l'impossibilité de dire la totalité. Tout recours à un point de vue suprahistorique est rejeté comme non valide; l'origine et la fin n'ayant plus voix au chapitre, il est impossible par un quelconque ventriloquisme d'en révéler une fois pour toutes la signification globale, le Sens. Blanqui glisse encore dans les dernières lignes de son texte cet étonnant aveu qui ouvre sa propre énonciation sur l'infini:

Ce que j'écris en ce moment dans un cachot du fort du Taureau, je l'ai écrit et je l'écrirai pendant l'éternité, sur une table, avec une plume, sous des habits, dans des circonstances toutes semblables. ³⁹

Si son énoncé semble perdre toute sa valeur au vu des limites des phrases sur l'Histoire et le Politique, limites qu'il reconnaît lui-même, son énonciation n'est toutefois pas dépourvue de sens. Puisque sa thèse, même si elle semble indémontrable, impossible à énoncer, est qu'il n'y a qu'une seule constante historique, c'est-à-dire l'infini retour de l'événementialité, la répétition de son énonciation en est la meilleure illustration. La reprise interminable de sa prise de parole suggère que l'Histoire comme

discours et savoir est la reprise d'une énonciation toujours répétée, ce qui est dit pouvant varier, mais l'acte de dire demeurant; que l'Histoire comme expérience est la reprise d'une événementialité toujours répétée, ce qui advient pouvant varier, mais le fait d'advenir demeurant, inexorablement.

Toute *L'Éternité par les astres* s'approche de ce point aveugle qui en assure la logique propre. Penser l'Histoire au-delà de la philosophie de l'Histoire, c'est-à-dire autrement que par un métarécit, pour emprunter ce terme à Lyotard, c'est nécessairement penser la forme de l'événement et ses conditions de possibilité. Et cette forme est pour Blanqui la seule qui parcourt l'entièreté de l'Histoire, mais elle demeure pour l'homme aux limites de l'indicible. Le discours qui voudrait en donner l'image n'a plus qu'à se vider de tout son sens et à montrer l'inévitable événementialité par la répétition exacerbée de sa propre énonciation. *L'Éternité par les astres* est enfin la tentative d'une profération pure, d'une énonciation qui abolit elle-même l'énoncé qu'elle livre pour montrer que l'origine de l'Histoire n'est qu'événementialité (comme forme de l'événement) et non événement (comme fait historique signifiant, unique et non reproductible). En fait cette problématique de l'énonciation englobe toutes les précédentes – et les lie en ce nœud peut-être inextricable de l'origine – dans le paradoxe de la *différance*, de l'après-coup, de la répétition à laquelle oblige tout fondement, que ce fondement travaille ou non, comme chez Blanqui, à conjurer la chimère de l'origine. Comment représenter le sol sur lequel s'érigent les grandes conceptions de l'Histoire comme autant d'apories et pourtant comme autant d'événements? Comment décrire le plan au sein duquel apparaît l'événementialité pure sans soi-même créer l'événement qui le masque et qui dans son opacité le cache? Voilà le questionnement au cœur de *L'Éternité par les astres*, questionnement difficile, dont la solution est peut-être indécidable et ne cesse en fait de se retourner contre elle-même, mais dont la radicalité à l'égard de réflexions critiques sur l'Histoire, tant comme processus que comme écriture,

révèle une modification profonde du rapport à l'origine dans la modernité.

LES REVENANTS DE L'HISTOIRE

Il est particulièrement significatif que l'un des premiers textes modernes se fondant sur la répétition tente précisément d'approcher la possibilité de l'Histoire, tant comme expérience que comme savoir, et ce qui la précède sans en contenir le sens. Or l'histoire du concept d'Histoire, plusieurs fois millénaire quand Blanqui écrit son texte, était marquée d'une longue lutte contre les temporalités cycliques des mondes anciens et semblait interdire leur retour dans la modernité. À l'instar de nombreux contemporains, Blanqui croit l'heure venue de se demander ce qu'il est légitime de penser et d'espérer à propos du temps historique ; son projet propre, qui est la quête d'une origine non temporelle, mais logique de l'Histoire, d'une matrice première qui est la seule nécessité du devenir historique, renoue contre toute attente avec une conception du temps longtemps opposée dans la conscience des hommes à toute forme d'historicité. La théorie blanquiste de la répétition se double donc d'une *reprise* : la reprise d'une conception antérieure du temps.

En effet, si la philosophie de l'Histoire sous ses formes providentielle et téléologique est refusée au nom de l'irréductibilité de l'événement et de son inéluctable retour, on oublierait une dimension capitale du travail de Blanqui sur les formes du temps si l'on ne soulignait la reprise qu'il effectue de conceptions en apparence périmées du devenir – reprise qui vise d'entrée de jeu à une complexification du temps historique. Or Blanqui souligne explicitement que son hypothèse d'une infinité du temps et d'une multiplicité de mondes parallèles oblige aussi à penser une prolifération de temporalités. Les duplicatas de notre terre qui ont pu surgir avant nous ou qui pourront réapparaître dans un avenir lointain rendent en effet parallèles tous les points du cours de l'Histoire⁴⁰. C'est ainsi que la bataille de Waterloo livrée sur notre terre il y a près de deux siècles se rejoue aujourd'hui sur une terre-sosie, s'était jouée lors

de la mort de Socrate, se jouera encore à la naissance de nos arrière-petits-enfants. Les histoires des différentes terres ne coïncidant pas en chacun de leurs points, ne suivant pas le même rythme, chacun de leurs événements est contemporain de tous les autres par l'intermédiaire des terres-sosies où ils adviennent à tout instant de l'infini temporel. Cette construction propose donc la coexistence dans le temps de mondes impossibles, dont les histoires se juxtaposent avec des variations infinies de rythme, et amène à penser la présence parallèle de chacun des instants du passé et de l'avenir.

Plus encore, ce qu'affirme Blanqui, c'est la présence du passé dans le présent, présence qu'une conception téléologique ne sait pas reconnaître, parce qu'elle subsume, malgré la dialectique, chaque moment sous une ligne tendue entre les points extrêmes du déploiement de l'Histoire. La revendication d'une actualité du passé pour le présent revient à conférer une différence non seulement quantitative, mais qualitative au passé, et par extension au présent lui-même. Le lecteur assiste dès lors à un geste analogue à ce que Walter Benjamin nommait un sauvetage dans ses *Thèses sur la philosophie de l'histoire*⁴¹, c'est-à-dire à la récupération à des fins nouvelles des restes de l'Histoire, des éléments épars d'une tradition perdue. Ce sauvetage s'effectue par la *reprise* d'éléments du passé au sein d'une nouvelle conception du temps historique, reprise qui reconnaît la présence du passé et qui brise la progressivité linéaire du temps⁴². Il s'agit dès lors de représenter l'historicité du présent, une historicité dégagée de ce que le passé annonçait comme un effet nécessaire de son avènement (déterminisme) et libérée d'un avenir tracé d'avance (téléologie), tout en récupérant la charge événementielle du passé. Car pour Blanqui, c'est non seulement le présent mais encore le passé qui passe à l'instant présent, ce passé auquel il faut reconnaître une forte actualité afin de rendre au présent sa différence, de léguer au temps à venir un présent d'une irréparable singularité. Dans un vaste réseau de reprises, Blanqui s'évertue donc à provoquer dans le passage du temps l'appréhension des devenirs,

des bifurcations innombrables qui ramifient sans terme la profondeur sans fond de l'expérience temporelle. Car les expérimentations autour des schémas cycliques qui imprègnent la modernité littéraire – on en trouvera des exemples chez Joyce, Borges, Klossowski, Aquin ou Kundera – n'ont rien de simples trouvailles formelles; elles n'ont de valeur que parce qu'elles sont les signes d'une lutte contre la subordination du temps à une quelconque transcendance (l'Histoire, le Passé, l'Avenir, l'Origine, la Fin, la Négativité, le Progrès), imposant au temps des hommes une nécessité extérieure. Sauver la myriade de ces temps coextensifs, c'est paradoxalement sauver l'expérience du temps, pour le passé, le présent et l'avenir, c'est revendiquer son événementialité irréductible, c'est en outre déplacer l'origine de l'Histoire dans l'Histoire, en montrer la reprise à chacun des points de son cours sinueux. Et si Blanqui affirme qu'« il n'y a rien de nouveau sous les soleils »⁴³, c'est que l'Histoire n'est que le retour infini de l'événementialité, comme un archétype vide ne ramenant avec lui qu'une totale ouverture aux possibles toujours actuels et coextensifs du passé, du présent et de l'avenir.

NOTES

1. Cet article s'inscrit dans un projet de recherche doctoral intitulé : *La Narrativité à l'épreuve de l'Histoire. Poétique et politique des récits de la répétition dans la modernité littéraire*.
2. J.-L. Borges, *Histoire de l'infamie. Histoire de l'éternité*, trad. R. Caillois et L. Guille, Paris, Gallimard, coll. « 10/18 », 1971, p. 225.
3. Dans une lettre à Horkheimer datée du 6 janvier 1938, Benjamin fait part d'« une trouvaille rare dont l'influence sur [son] travail sera déterminante »; c'est la « spéculation cosmologique » de *L'Éternité par les astres*. W. Benjamin, *Correspondance II. 1929-1940*, trad. G. Petitdemange, Paris, Aubier/Montaigne, 1979, p. 231-232. « Dans une ligne célèbre, Baudelaire prend congé du monde le cœur léger d'un monde où "l'action n'est par la sœur du rêve". Son rêve n'était pas aussi solitaire qu'il pouvait le croire. L'action de Baudelaire a été la sœur du rêve de Baudelaire. Les deux sont joints, ce sont les mains jointes sur une pierre sous laquelle Napoléon III avait enterré les espérances des combattants de Juin ». C. Baudelaire, *Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1996, p. 144.; voir aussi « L'ennui, éternel retour », dans *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, trad. J. Lacoste, Paris, Cerf, 1989.
4. K. Marx, *Le 18 Brumaire de Louis-Napoléon Bonaparte*, Paris, Mille et

une Nuits, 1998, p. 192.

5. G. Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Garnier-Flammarion, 1985, p. 193.
6. L.-A. Blanqui, *L'Éternité par les astres*, Paris, Slatkine, coll. « Fleurons », 1996, p. 147.
7. *Ibid.*, p. 152.
8. H. Arendt, *Essai sur la révolution*, trad. M. Chrestien, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990.
9. Sur les « correspondances poétiques » entre les séries du Politique et de l'Amour dans le roman de Flaubert : J. Proust, « Structure et sens de *L'Éducation sentimentale* », dans *Revue des sciences humaines*, janvier-mars 1967, n° 125, p. 67-100. Voir surtout D. Oehler, *Le Spleen contre l'oubli. Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen*, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1996.
10. D. Oehler, *op. cit.*, p. 147.
11. L.-A. Blanqui, *op. cit.*, p. 144.
12. Après la grande rupture de 1789, le siècle en effet redéfinit son historicité propre en revenant sur son passé et en tentant de conceptualiser le passage du temps. Pensons aux *Trois Contes* de Flaubert qui s'enfoncent dans l'Histoire et dans la légende en direction d'une origine de plus en plus opaque et inassignable, passant du XIX^e siècle d'*Un Cœur simple* à l'Antiquité maniériste et fantasmatique d'*Hérodias*, ou encore à la *Légende des siècles* de Hugo qui retrace par un mouvement inverse la naissance de l'Histoire par l'humanisation progressive des légendes et des matériaux mythiques. La littérature œuvre ainsi à s'inscrire dans le champ du Politique par un travail progressif de contextualisation du présent historique par son passé le plus obscur et le plus enfoui ainsi que par la mise en récit de diverses représentations possibles du temps de l'Histoire. Les recherches récentes de C. Millet confirment cette hypothèse en décrivant le retour du légendaire dans ce siècle de l'Histoire comme mise en place d'un dispositif poétique de mise en relation, ou plutôt de soudure, du mythe et de l'Histoire, de la religion et de la politique, avec pour horizon la fondation de la communauté dans son unité ». C. Millet, *Le Légendaire au XIX^e siècle. Poésie, mythe et vérité*, Paris, P.U.F., coll. « Perspectives littéraires », 1997, p. 5. Sur le déclin de la Providence dans la littérature du XIX^e siècle, voir E. Kölher, *Le Hasard et la Littérature. Le Possible et la Nécessité*, trad. É. Kaufholz, Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », 1986.
13. L.-A. Blanqui, *op. cit.*, p. 151.
14. M. Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétitions*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997, p. 165.
15. Il apparaît en effet que les théories philosophiques de la répétition se veulent de façon générale une critique de la temporalité téléologique, en particulier de la dialectique de Hegel. Kierkegaard voyait la dialectique historique hégélienne comme une manière sans musicalité, sans véritable mouvement, de « réduire à néant le général autant que le particulier » et il la tournait en dérision dans *La Reprise* en la décrivant comme une simple succession « 1, 2, 3 ». Deleuze a pour sa part soutenu que l'éternel retour nietzschéen formait « une anti-dialectique absolue » et a fait sien ce refus de la négativité en le plaçant au centre de *Différence et Répétition*. Finalement, la critique de Marx à l'endroit de l'idéalisme hégélien de la philosophie de l'Histoire est bien connue et sa théorie de la répétition contenue dans *Le 18 Brumaire* s'élabore, selon l'analyse convaincante de P.-L. Assoun, comme une critique masquée de la conception hégélienne des phénomènes de régression et de progression dans l'Histoire. La répétition et les théories cycliques viennent donc à la fois parodier le sens de l'Histoire que présuppose Hegel (qui ne s'est jamais totalement défait des archétypes métaphysiques, même si leur répétition ne s'effectue plus chez lui

autrement qu'au sein d'un long récit qui, de l'obscurité de l'aliénation, les rend à la lumière) et accentuer davantage l'immanence nécessaire à la perception du mouvement temporel. Voir S. Kierkegaard, *La Reprise*, trad. N. Vialleneix, Paris, Garnier/Flammarion, 1990; G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 1998; G. Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris P.U.F., 1968; K. Marx, *op.cit.*; P.-L. Assoun, *Marx et la répétition historique*, Paris, P.U.F., coll. « Philosophie d'aujourd'hui », 1978.

16. W. Benjamin, « L'ennui, éternel retour », dans *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, p. 144.

17. On remarquera que cette interprétation repose en partie sur une approche psychologique qui fait de l'auteur avant tout une figure argumentative: déçu, désillusionné, résigné, Blanqui aurait cherché à se venger de ses échecs en réservant à la société française le sort qu'elle-même lui réservait; emprisonné la moitié de sa vie, le conspirateur aurait ainsi relégué l'Histoire de ses contemporains à un cachot sombre et infini où la suite des jours n'est que monotonie et éternel retour du même. Cette interprétation trouve probablement sa source dans l'hagiographie de Blanqui par Geffroy à laquelle Benjamin devrait d'avoir connu *L'Éternité par les astres*: « Il écrit ainsi son sort dans le nombre sans fin des astres et à tous les instants de la durée. Son cachot se multiplie jusqu'à l'incalculable. Il est, dans l'univers entier, l'enfermé qu'il est sur cette terre, avec sa force révoltée, sa pensée libre ». G. Geffroy, *L'Enfermé*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1904, p. 401.

18. L.-A. Blanqui, *op. cit.*, p. 81.

19. *Ibid.*, p. 81.

20. *Ibid.*, p. 39.

21. *Ibid.*, p. 83.

22. *Ibid.*, p. 130. C'est moi qui souligne.

23. « L'affirmation qui va prendre possession du monde est l'athéisme, l'univers incréé, éternel, vivant par lui-même, de sa propre force. Cette affirmation a pour base la science, et la science moderne est venue apporter et apporte chaque jour de nouveaux arguments à l'appui de cette conclusion ». L.-A. Blanqui, *Textes choisis*, Paris, Éd. sociales, coll. « Classiques du peuple », 1971, p. 29. Ce texte préfigure en effet *L'Éternité par les astres*.

24. « Quel est l'être inséparable de ce qui est en devenir? Revenir est l'être de ce qui devient. Revenir est l'être du devenir lui-même, l'être qui s'affirme dans le devenir. L'éternel retour comme loi du devenir, comme justice et comme être ». G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, *op. cit.*, p. 28.

25. L.-A. Blanqui, *L'Éternité par les astres*, p. 151.

26. Sur les comètes: *Ibid.*, p. 58-67.

27. *Ibid.*, p. 48.

28. *Ibid.*, p. 120.

29. « Mais voici Pompée qui vient perdre celle de Pharsale. Pauvre homme! il s'en va chercher des consolations à Alexandrie, auprès de son bon ami le roi Ptolémée... César rira bien... Eh! tout juste, il est en train de recevoir en plein Sénat ses vingt-deux coups de poignard... Bah! c'est sa ration quotidienne depuis le non-commencement du monde, et il les emmagasine avec une philosophie imperturbable. Il est vrai que ses sosies ne lui donnent pas l'alarme. Voilà le terrible! on ne peut pas s'avertir. S'il était permis de faire passer l'histoire de sa vie, avec quelques bons conseils, aux doubles qu'on possède dans l'espace,

on leur épargnerait bien des sottises et des chagrins ». *Ibid.*, p. 124.

30. G.W.F. Hegel, *La Raison dans l'histoire*, trad. K. Papaioannou, Paris, Gallimard, coll. « 10/18 », 1965, p. 110.

31. L.-A. Blanqui, *op. cit.*, p. 132-134.

32. Le plan d'immanence est à l'origine un concept deleuzien auquel *Qu'est-ce que la philosophie?* consacre un chapitre important et que nous reprenons à notre compte pour décrire le projet de Blanqui. Pour Deleuze, le plan d'immanence est l'image de la pensée présupposée par les concepts créés par un philosophe, l'image que sa philosophie se fait de ce qui revient en droit (et non simplement en fait) à la pensée: « Le plan d'immanence n'est pas un concept pensé ni pensable, mais l'image de la pensée, l'image qu'elle se donne de ce que signifie penser, faire usage de la pensée, s'orienter dans la pensée ». En ce sens, le plan d'immanence est précisément l'image que Blanqui se donne de ce que signifie *faire et écrire* l'Histoire. G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris, Minuit, coll. « Critique », 1991, p. 39. Voir aussi une autre occurrence du concept de plan d'immanence, dont notre usage est aussi redevable: G. Deleuze, *Spinoza. Philosophie pratique* (1981), Paris, Minuit, 1994, p. 171-173.

33. L.-A. Blanqui, *op. cit.*, p. 105.

34. *Ibid.*, p. 138.

35. *Ibid.*, p. 41.

36. *Idem.*

37. *Ibid.*, p. 142.

38. *Ibid.*, p. 88.

39. *Ibid.*, p. 148.

40. « Les systèmes planétaires ne fournissent nullement, on le pense bien, une carrière contemporaine. Loin de là: leurs âges s'enchevêtrent et s'entrecroisent dans tous les sens et à tous les instants, depuis la naissance embrasée de la nébuleuse jusqu'au trépasement de l'étoile, jusqu'au choc qui la ressuscite ». *Ibid.*, p. 116.

41. W. Benjamin, *Thèses sur la philosophie de l'histoire*, dans *L'Homme, le langage et la culture*, trad. de M. de Gandillac, Paris, Denoël/Gonthier, 1974. Sur la répétition chez Benjamin, lire le chapitre « Venances et revenances » dans l'excellent ouvrage de F. Proust, *L'Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Le livre de poche, 1999. Voir aussi S. Moses, « Benjamin, Nietzsche et l'idée de l'éternel retour », *Europe*, n° 804, avril 1996, p. 140-158.

42. On remarque non seulement que les schémas cycliques font retour depuis le milieu du XIX^e siècle, mais que d'autres sauvetages semblables apparaissent dans certaines œuvres littéraires modernes marquées par des phénomènes de répétition: Blanqui reprend bien sûr les mythes archaïques d'une histoire réglée astronomiquement et certaines conceptions dont on trouverait la source chez Anaxagore par exemple, mais on pensera aussi à Joyce qui renoue à la fois avec les spirales oubliées de Vico et la cosmogonie de Bruno dans *Finnegans Wake*, Borges qui situe ses *Ruines circulaires* dans un temps immémorial où se juxtaposent des souvenirs de Descartes et du Golem, Klossowski qui reprend les souffles de la théologie médiévale dans *Le Baphomet*, Aquin qui revient dans *Prochain épisode* à l'histoire des révolutions avortées du XIX^e siècle.

43. L.-A. Blanqui, *op. cit.*, p. 143. Allusion à *L'Éclésiaste*, I, 9: « Ce qui fut, cela sera, ce qui s'est fait se refera, et il n'y a rien de nouveau sous le soleil ».

L'OMBILIC DE DIEU

LE FOU ET LE CABALISTE*

L'OMBILIC DE DIEU

ANNE ÉLAINE CLICHE

Aux étudiants du séminaire « Délire et théorie » donné à l'automne 1999, qui m'ont aidée à élaborer plusieurs aspects de cette analyse par leur patiente écoute et leurs commentaires judicieux.

L'argument selon lequel, au temps des périodes glaciaires, l'humanité n'en était qu'à ses tout premiers commencements (diluviens) n'est guère convaincant. Qui nous prouve qu'il n'y a pas eu dès cette époque reculée sur une certaine planète, et je penche pour Vénus, une humanité hautement développée, dont l'anéantissement entrainait dans les plans de Dieu [...]. D. Paul Schreber¹

Tout comme le Midrash la cabale enseigne qu'avant la création de nos mondes d'autres furent créés et ensuite détruits. Georg Langer²

AU DÉBUT EST LE PARLER

Beréchit, au commencement... Le mot hébreu qui ouvre la Bible n'est pas un mot comme les autres. Il occupe dans la tradition juive une place singulière que les traductions ne sauraient que... traduire mais non restituer en langues des nations. Le mot, en effet, est unique et n'apparaît qu'à cette place inaugurale du Livre. On le retrouve seulement dans *Jérémie* où il prend un autre sens puisqu'il se construit avec le mot suivant – «Au commencement du règne de Yehoyakim». Rachi, le grand commentateur de la Torah au XI^e siècle, ira dès lors jusqu'à affirmer qu'il faudrait lire, de même: «Au commencement de l'acte de la création où Dieu créa le ciel et la terre»³. Autrement dit, la sagesse talmudique avance qu'il ne saurait s'agir là d'un commencement absolu présentant du même coup l'ordre d'apparition du monde, mais d'un commencement particulier, celui où Dieu créa le ciel et la terre. En effet, le premier hébraïsant venu vous dira que *beréchit* n'équivaut pas tout à fait à la formule «Au commencement», mais se traduirait plutôt par «En un commencement», l'article défini manquant à sa place. Ce qui, avouons-le, change un peu la perspective. Qu'il y ait eu d'autres commencements ne suscite d'angoisse chez aucun familier de la sagesse juive, et le mot a pour conséquence de rappeler que le commencement ne se confond pas avec l'origine qui, elle, relèverait plutôt d'une mise en place ultérieure, d'un surgissement après coup et sur le mode mythique pour désigner la cause et non ce qui d'elle s'actualise.

Beréchit est un mot forgé, créé pour ouvrir le Livre. Il se compose de la préposition *be* (dans), du nom *rosh* (tête) et de la désinence *it* qui marque le caractère abstrait du terme. La langue hébraïque est une langue à racines bi et tri-litères, ce qui implique une sorte d'étymologie toujours en acte dans la parole, ou si l'on veut, une origine *présente* dans le verbe, et dont l'actualisation est en quelque sorte latente, toujours prête à servir le sens. Ainsi *ReCHiT* vient de *ROCH*, trois lettres en hébreu, d'où l'on peut traduire «Entête», comme le fait Chouraqui⁴. Par ce mot, le statut du commencement est donc à l'avance déplacé et démultiplié, ramené au mot pour le dire qui est le premier et qui commence le Livre, faisant se rejoindre l'entête du Livre et l'entête de la création, affirmant d'emblée que le monde en question ne commence qu'avec le Livre. Ce que la tradition juive ne cesse d'ailleurs de marteler dans tous ses registres d'interprétation. Quant à la cabale, on va le voir, elle saura tirer un profit singulier de cette inscription.

Mais il y a plus. Que le mot soit la chose, que la parole crée le monde – ce que l'histoire du Livre *Entête* ou *Genèse* raconte et met en scène – se révèle en cette tradition n'être pas seulement le privilège de Dieu mais la vertu de la langue elle-même. Car la langue hébraïque entretient avec le monde des rapports étranges, franchement étonnants; rapports que la rationalité linguistique ne saurait ni simplifier ni réduire sagement à l'arbitraire du signe. La raison hébraïque est avant tout motivée par le nombre, entendez par les lois de la combinatoire, dont la fonction n'est pas tant de représenter que de rendre au sens sa dynamique d'engendrement. Il faudrait déjà entendre ici, et sans s'émouvoir, que la motivation est en cette langue un facteur sérieux de signification.

Il y a bien sûr, dans l'hébreu, une structure qui le lie à toutes les langues, structure qui renvoie chaque phonème à un autre ordre que lui et ce, de manière contingente. On se souvient ici de Saussure (1969: 126) qui, par «arbitraire», voulait dire que le signe demeure «immotivé par rapport au signifié, avec lequel il n'a aucune attache naturelle dans la réalité».

Débat enfin tranché entre Cratyle et Hermogène, entre la nature et la convention, et qu'on ne saurait rouvrir sans tomber une fois de plus dans les impasses trop connues. Même si les textes littéraires et les matériaux inconscients ne cessent de révéler le déterminisme de la matière même du signe, la notion saussurienne d'arbitraire reste incontestable et frappe de contingence toutes les langues alphabétiques sans exception. On ne peut pas parler l'hébreu sans soutenir, la reconnaissant ou non, cette condition linguistique première. Pourtant, la tradition juive – suivant ses lois d'interprétation et de transmission – ne l'entend pas de cette oreille. La langue, en cette culture, est d'essence divine. Qu'est-ce à dire, sinon que son origine, sa provenance, si elle demeure incontestablement historique, est aussi le fait de Dieu: création dont la matière est *beréchit*, non conventionnelle, adéquate à l'acte qui est commencement simultané du verbe et du monde, du mot et de la chose (en hébreu, d'ailleurs, le mot *davar* signifie à la fois parole et chose)?

La cabale n'est qu'une exploitation poussée de cette conception juive de la langue. «En hébreu, une lettre, *oth*, est aussi un signe et il n'y a pas d'arbitraire du signe, en ce sens que la forme de chaque lettre et sa dénomination ont des significations en rapport l'une avec l'autre» (Atlan, 1982: 57). L'hébreu, suivant cette logique, n'est pas seulement une langue alphabétique mais un système de hiéroglyphes ou de «substances dont les lettres sont les éléments». La mystique va tirer toutes les conséquences de cette tradition.

Car, pour la tradition mystique juive, non seulement le signe est motivé et désigne le réel sans laisser de résidu, mais le signifiant est lui aussi une incarnation du signifié, c'est-à-dire que le niveau phonématique est déjà significatif, alors que pour la science linguistique il n'est que distinctif-oppositif. Une telle conception débouche inévitablement sur un «étymologisme» qui considère les graphèmes ou/et les phonèmes comme des hiéroglyphes. Il y aurait comme une hiéroglyphisation de la langue hébraïque. (Banon, 1987: 182-183)

À cela, on rétorquera sans doute qu'il faut être croyant, mystique ou fou pour soutenir la divinité de

la langue. Nous devons donc provisoirement en passer par là. Mais il se peut qu'au sortir de ce parcours par la croyance, la mystique et la folie, la notion de signifiant s'en trouve éclairée; ce qui ne serait pas une mince contribution. Souvenons-nous seulement, pour commencer, que l'athéisme ne consiste pas à se débarrasser de Dieu. Tâche impossible s'il en est. Car Dieu, plus il est mort, plus il existe, toute la question, bien sûr, étant de connaître sa nature. Détail dont nous nous occupons ici.

SCÈNE PRIMITIVE DU MONDE

Un homme, un seul homme, n'aurait-il pu être alors sauvé pour la conservation de l'espèce – celui peut-être qui eût été de mœurs plus méritantes relativement? – et cet homme, les voix qui me parlent me le désignent sous le nom de Der ewige Jude. (53)

Le livre de Daniel-Paul Schreber, *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*⁵, qu'il faudrait traduire, nous dit-on, par « Les hauts faits ou la geste mémorable d'un malade des nerfs »⁶, ne préoccupe sans doute pas seulement les psychiatres et les psychanalystes. Il risque d'intéresser quiconque a des rapports troublants avec la langue; autant dire, les écrivains. On trouve en effet dans ce livre qui s'écrit à la fois comme un témoignage, une plaidoirie, une épopée autobiographique et une théologie, le récit d'un homme aux prises avec des forces essentiellement parlantes. D'où vient cette parole incessante et multiple? Tout le livre de Schreber se compose – d'ailleurs admirablement – pour nous renseigner sur cette affaire. Il s'agit, nous informe le malade, de Dieu lui-même auquel – Schreber est un homme des Lumières – *je ne crois pas d'emblée*. Pourtant, l'accession à ce qui est raconté exigera de nous, affirme l'auteur, un acte de foi: « L'homme doit s'habituer à ce qu'il y ait des choses qui soient, en vérité, bien qu'il ne puisse pas les comprendre » (2). Quant au témoin lui-même, sa parole ne relève ni de la croyance ni de la conversion; c'est de révélation qu'il s'agit⁷.

La révélation est en effet fulgurante; et la catastrophe, radicale. Si l'on résume très vite l'histoire de cette geste avant tout clinique, on se souviendra

d'abord que Daniel-Paul Schreber a été malade puis soigné par le docteur Flechsig pendant l'année 1883-1884. Cette première affection qualifiée d'hypocondrie se déroula, nous dit Schreber, « sans les moindres incidents touchant le domaine surnaturel » (35). La guérison apparente dure plus de huit ans pendant lesquels son bonheur conjugal est assombri par la déception répétée d'un désir d'enfant. En juin 1893, Schreber apprend sa nomination au poste prestigieux de Président de la Cour d'appel, et entre en fonctions le 1^{er} octobre suivant. Entre ces deux dates se situent des rêves importants dans lesquels sa maladie nerveuse antérieure fait retour. Enfin, s'impose à lui, entre sommeil et veille, « la représentation que, tout de même, ce doit être une chose singulièrement belle que d'être une femme en train de subir l'accouplement » (36). À la fin d'octobre 1893, une insomnie torturante le ramène à la clinique de Flechsig.

Ce que l'auteur nous raconte dans ses *Mémoires* concerne cette « seconde » maladie qui le conduit à se prêter de nouveau aux traitements du conseiller privé et professeur Flechsig, alors qu'il est en pleine perturbation hallucinatoire d'où il va peu à peu se reconstituer, délirant sans relâche, mais suivant des transformations qu'il se fait un devoir de nous souligner de manière minutieuse et dramatique. La période la plus obscure de la psychose est sans doute celle qui remonte à cette époque de la maladie et qui, dans le livre dont la composition s'entreprenait en 1900, se présente comme un souvenir, avec, au dire de Schreber lui-même, les reconstructions et les distorsions qui s'imposent (65). L'état crépusculaire du sujet constitue alors le noyau d'une vision bouleversante de fin du monde qui, par le voyage à rebours du temps qu'elle entraîne, vient inscrire en quelque sorte une scène primitive de l'humanité. Cette expérience visionnaire, qui inaugure et semble mettre en abyme la descente aux enfers de la folie, appartient pour Schreber à ce qu'il appelle un *temps sacré* (*heilige Zeit*).

Je puis le dire: le temps que j'ai essayé de dépeindre [...] (à peu près de la mi-mars à la fin mai 1894, s'il faut admettre qu'il s'est réellement agi là de mois terrestres et non pas de siècles) a

certainement été la période la plus atroce de ma vie. Pourtant, ce temps fut aussi le temps sacré de ma vie, celui pendant lequel, mon âme, tout exaltée des choses surnaturelles qui m'envahissaient toujours plus abondamment au milieu du rude traitement que j'endurais de l'extérieur, était remplie des représentations les plus sublimes sur Dieu et l'ordre de l'univers. (63)

Ce temps sans mesure est l'une des premières conséquences de la « relation désormais indissoluble » (70) entre Dieu et Schreber dès lors frappé, sinon foudroyé, par des visions apocalyptiques dans lesquelles s'exprime l'engloutissement des mondes et de l'humanité entière, rendant caduque toute volonté de prise de notes pour une postérité devenue impensable ; « [...] je croyais l'humanité tout entière engloutie ; par conséquent prendre des notes n'aurait eu aucun sens » (65). Des trois visions racontées au chapitre VI des *Mémoires*, je retiendrai la première, qui s'apparente à une traversée géologique de l'histoire et semble devoir aboutir à l'origine de l'humanité, à cette place ombilicale de la terre-mère, approchée dans l'expérience comme le point le plus redoutable. Cette place originaire prend, dans la vision de Schreber, la forme d'un effondrement, d'un puits catastrophique sans bords ni revers, dont on ne peut que s'éloigner avec la certitude d'une déperdition irrémédiable.

[...] assis dans un compartiment de chemin de fer, ou dans un ascenseur, je descendais dans les profondeurs de la terre et je parcourais pour ainsi dire toutes les couches de l'humanité sinon de la terre ; dans les régions supérieures, il y avait encore des forêts à essences feuillues ; il faisait de plus en plus obscur et de plus en plus noir dans les régions profondes. Lorsque par moments je me risquais hors du vaisseau, je me promenais comme dans un vaste cimetière et, parmi ces lieux où reposait la population de Leipzig, mon chemin croisait la tombe de ma propre femme. Remonté dans le vaisseau, je m'arrêtais en un certain point n° 3 ; je redoutais de devoir franchir le point n° 1 qui marquait les débuts les plus reculés [Uranfang] de l'humanité. Au retour le puits [Schacht] s'effondra [stürzte] derrière moi, menaçant de façon permanente un certain « Dieu du soleil » qui s'y trouvait également. À ce propos il était dit qu'il y avait deux puits (correspondant au dualisme des Royaumes divins ?). Lorsque parvint la nouvelle que le deuxième puits

s'était effondré [eingestürzt sei], on crut que tout était perdu. (74)

La butée sur l'*Uranfang*, on l'entend, est éprouvée à la fois au futur et au passé, à jamais infigurable, sauf « au retour » (*Rückwärtsfahren* : mouvement de marche arrière), par la voix d'une « nouvelle ». Le sujet est ainsi informé d'une menace et d'un désastre auxquels il assiste littéralement par ouï-dire. Que sont ces puits (*Schächte* : puits de mine) qui s'effondrent (*stürzen*) sinon des ouvertures béantes s'écroulant sur elles-mêmes, sans suture ombilicale envisageable, entraînant à leur suite un déferlement qui semble anéantir toute limite ? Cette « vision » se retrouve encore dans l'« idée d'un grand trou dans le temps » (85) (*großen zeitlichen Kluft*) qui vient à l'esprit du Président pour nommer l'abîme creusé dans l'histoire de l'humanité et apparemment traversé par lui en une période irreparable nommée « temps du premier jugement de Dieu » (83), trou encore une fois sans bords, marqué par « l'extinction des horloges du monde » ; béance temporelle qui entraîne simultanément « un afflux continu et inhabituellement abondant de rayons en direction de mon corps » (85). Mais cette certitude d'un gouffre originaire occupe surtout les premières pages du livre qui racontent sur le mode épique l'avènement de « la faille » (*Riß* : déchirure, lézarde, crevasse) liée aux « destinées personnelles » du sujet, et qui permet de dire la crise à l'origine de sa folie (22) : cet événement obscur d'un « meurtre d'âme originaire » ayant perturbé l'ordre de l'univers qu'il est désormais, lui, Schreber, contraint de restaurer. La notion de « Premier jugement de Dieu », assez étonnante puisqu'elle reporte au commencement un jugement qui d'ordinaire est dernier, vient donc couvrir l'abîme telle une procédure judiciaire à répétition engendrant une série de jugements dont l'objet demeure le conflit entre Flehsig et Schreber.

On remarque qu'il y a, dans la vision grandiose du voyage en véhicule tout-terrain (train-ascenseur-vaisseau), l'expression d'un franchissement que les points 1, 2 et 3 viennent scander suivant un

mouvement d'avant-arrière (ou d'aller-retour) selon lequel ce qui compte n'est pas l'aboutissement mais le « retour » *informé*. Comme si l'origine ne pouvait se dire qu'en cette construction – effondrement – à laquelle le corps ne saurait assister mais dont il doit prendre acte comme de sa causalité singulière. À la béance, qui s'ouvre et déferle vers lui, répondra ce corps, entièrement occupé à la fabrique d'une suture, qui recueillera les rayons et fils permettant de tisser, en un système de nœuds complexe, *l'ombilic du monde*; corps désigné à cette tâche puisque c'est en sa lignée que la crise a eu lieu, que c'est son nom, Schreber (celui de son ancêtre), qui fut assassiné par l'âme Flechsig dans ce combat ancien qui a tout déclenché. L'élection est ici portée au registre qui convient, et le corps à corps avec Dieu n'est encore que la forme imposée par l'« effondrement » nerveux et spirituel (*Nervenstürz* et *Zusammenbruch*) éprouvé comme conséquence d'une *crise de l'origine*.

Car c'est bien de cela qu'il semble s'agir. L'origine, en l'occurrence effondrée, exige en tant que telle une « construction prodigieuse » (*wundervoller Aufbau*) comme il est dit en « langue fondamentale » (*Grundsprach*). La crise que racontent les *Mémoires* et d'où la *geste* s'engendre n'est pas à l'origine, mais crise de l'origine, absence d'une coupure inscrite – ce qu'est l'ombilic – qui ordonne au sujet ce « tricotage d'oppositions »⁸ constituant sa réponse à l'Autre. Les voix s'imposent à Schreber en un *parler de nerfs* ou « langue de fond » pour l'« entretenir du processus en cause » (13), autant dire pour l'informer en même temps que pour l'éprouver, vérifiant sans relâche la vivacité de sa pensée dans le but de confirmer le caractère incurable de sa maladie nerveuse pour enfin le « laisser en plan » et l'abandonner à la putréfaction (61). Il s'agit, on le devine, dans le « complot » tramé d'abord entre Flechsig et Dieu, d'accomplir jusqu'au bout le meurtre d'âme non achevé tant que Daniel-Paul, héritier direct de cette cassure et lié intimement à l'héritier Flechsig, résiste par un exercice perpétuel de la pensée qui tend à prouver qu'il n'est ni mort physiquement ni mort psychiquement, c'est-à-dire ni idiot ni imbécile ni fou.

Penser s'impose donc comme la réponse obligée au surgissement des voix qui racontent du même coup – et donc posent – l'origine comme cause. Dans la nécessité contraignante qui saisit Schreber après l'effondrement, dressé au centre d'un afflux de rayons, on voit bien la dimension suturante que constitue pour lui son délire qui commence précisément en tentant de *faire origine*. Car il n'y a pas d'autre origine que celle qui ici se constitue du délire même, ce dernier – Schreber est fort précis là-dessus – commençant avec l'imposition de la fameuse phrase qui compose le noyau de la maladie, cette idée que tout de même ce doit être *une chose singulièrement belle* que d'être une femme en train de subir l'accouplement⁹.

Cette féminité « en acte » – et en procès, on le verra – de même que la figure *du Juif éternel* (53) qui y est inextricablement rattachée puisque la transformation en femme – ou éviration – et le renouveau de l'espèce incombent à celui qui soutient seul sa propre causalité, deviennent dès lors les points d'attache de l'ombilic¹⁰. La femme et le Juif éternel (*Der ewige Jude*) sont certainement, dans nos cultures, les figures primordiales du refoulement. On notera d'ailleurs que le versant « inférieur » du Dieu schreberien est sémitique et féminin¹¹. Cette double place tenue et gardée par Schreber en tant qu'elle est celle-là même de sa rédemption constitue la réponse forgée à l'appel de l'Autre (appel *venu de* et *lancé à* l'Autre)¹². Le féminin, on le sait depuis Freud, est ce qui infère la castration et fonde le refoulement en lieu et place de l'origine; le refoulement, comme effet constitutif de la « révélation » du manque dans l'Autre – autant dire de sa jouissance –, *fait* l'origine, la pose en tant que nécessairement barrée d'un signifiant qui la situe au-delà. Le refoulement originaire – refoulement d'un signifiant (conglomérat de matières verbales) consubstantiel au voisinage et au corps qui en subit l'effraction, inscrivant à cette place ouverte dans la *surface psychique*, pour reprendre la métaphore freudienne, *quelque chose*, un représentant de l'irreprésentable, plutôt que rien –; ce refoulement, donc, est originaire dans l'unique mesure où il permet de postuler l'origine... perdue.

Quant au Juif, il est en quelque sorte l'inventeur du Livre qui raconte et fonde cet effet logique de la parole comme Loi. L'invention juive d'une transcendance nommée «Père», faisant Loi et générant l'interdit de représentation, met en scène et en histoire ce refoulement *premier*, condition de la «rédemption» du sujet comme sujet parlant. À défaut de quoi, celui-ci n'a plus qu'à se vouer corps et biens au gouffre qui s'ouvre et l'emporte, contraint qu'il est d'être sujet à la parole de l'Autre.

LE PARLER EST UNE ABONDANCE D'ABONDANCES

Si la folie de Schreber nous renseigne sur la perfidie d'un Dieu en mal d'ombilic, cherchant à s'arracher au pouvoir d'attraction de celui qui ne peut embrayer son Nom qu'à partir des rayons-cordons insécables, la cabale entrevoit quant à elle, si l'on peut dire, la folie d'un rapport à Dieu qui ne tiendrait pas compte de l'éclipse de l'Autre, au commencement. Dans cette optique, elle impose au cabaliste la prise en compte d'un *manque de Dieu* à l'origine, d'un retrait ou d'une disparition du divin contracté (*Tsimtsoum*) dans les 22 lettres de l'alphabet hébraïque¹³. Le pouvoir de ces lettres exige donc du cabaliste la prise en compte du secret qu'elles recèlent et de l'étude qu'elles appellent. *L'Épître des sept voies* d'Abraham Aboulafia (1240-1291) nous rappelle à quelque chose qui permet peut-être, par l'élaboration analytique qu'il déploie, de saisir la dimension éminemment universelle d'une structure propre au sujet parlant, et que Schreber, quant à lui, expose au dehors au point de n'en pouvoir disposer que par le biais du délire.

Cette école extatique soutient en effet que le rapport entre le monde d'en haut et le monde d'en bas ne passe pas – comme pour le Logos grec – par le principe d'une médiation, émanation, mais par celui du *dibbour* (parler) qui est conjonction, parole de conjonction. Aboulafia défend la thèse d'un Logos hébraïque, principe de cohérence de la pensée juive, principe de mobilité dont le savoir prophétique serait le mode de connaissance. On comprend que le terme Logos, qui dit bien l'enjeu intellectuel convoqué,

désigne toutefois des spécificités hébraïques qui n'ont plus guère de liens avec la notion grecque.

Le parler est une abondance d'abondances (chefta chofta) [qui vient] du Nom, au moyen de l'intellect agent [pour s'appliquer] sur la faculté rationnelle, comme dit le Maître. (Aboulafia, 1985: 19)

Sans vouloir développer ici les complexités de cette cabale philosophico-prophétique d'Aboulafia, on peut en tout cas souligner au passage le rapport qu'elle entretient avec la langue et la lettre, et rappeler, comme le fait Marc-Alain Ouaknin (1992: 9), que «cette approche du judaïsme a tellement été occultée et refoulée qu'elle apparaît aux yeux des spécialistes comme un délire ou une hérésie». Chaque fois qu'on approche au plus près de cette vérité d'un lien physique, corporel, au Verbe, il semble, en effet, qu'on s'approche du même coup de la folie. L'important pour nous est que la langue hébraïque constitue pour la conscience hébraïque un réel immédiat, la matière même du monde, autant dire sa «nature». Cette conscience particulière, que la cabale cultive jusqu'en ses plus baroques dépliements, sait d'une certitude absolue que toute réalité, la plus physique, la plus dense comme la plus lourde, est d'abord réalité de langue et de mots. «La vibration infinie de la voix porte l'univers, et [...] les mots qui la modulent en forment les structures et les figures» (Aboulafia, 1985:19). Ce réel premier, toute la tradition juive s'en réclame pour soutenir la rigueur intellectuelle de ses méthodes d'interprétation du texte. Mais le lien extatique à la manifestation dans le monde des 22 lettres de l'alphabet appartient à une branche de la cabale qui permet d'éclairer d'une manière nouvelle le réel schreberien. «Au début est le parler (*dibbour*), écrit Aboulafia, et le début de la conjonction (*hibbour*)» (*ibid.*). *Conjonction* qui veut dire aussi compagnonnage, et que la métaphore de l'«embryonnement» et du nombril (*ibbour*) met en rapport direct avec ce qui sépare l'embryon de la mère et ce qui unit les séparés dans l'acte de conception.

La contraction ou séparation originelle met en place après la création un espace d'entre-deux entre créature et créateur, un vide, une disparition d'où va

jaillir l'abondance du parler comme trace, fil, afflux, rayonnement de lumière. La lettre occupe pour ce philosophe contemporain de Dante la place de l'ombilic; trace de l'union et de la séparation qui rappelle le vide, manque ou trou à l'origine de la création, et qui rassemble le sage et l'ignorant, tout être de parole autour de la lettre comme *présence*. Le flux d'«abondances» – ce Logos est en effet une surabondance du Nom – relie directement le Haut et le Bas sans médiation ni intermédiaire. Le rôle de l'encre devient, dans cette logique, primordial. «Il en est de l'encre comme de la liqueur séminale porteuse des formes humaines, matière de tout homme» (*ibid.*: 79). On entend bien que la dimension convoquée en ces termes n'est pas sans soutenir un rapport érotique à l'Autre qui travaille aussi toute la tradition juive. Rapport érotique où la problématique d'engendrement demeure toujours à entendre sur le double plan de la création et de la pro-création.

Ce regard rapide vers la conception cabalistique du monde ouvre, il me semble, une voie de rencontre entre le délire schreberien et la tradition juive qui, au-delà du simple plaisir analogique qu'elle procure, contribue à saisir la vérité universelle que ces deux «révélation» ordonnent: la matérialité de la parole est condition de la survie humaine. Véritable *Nebenmensch*, environnement primordial dont la psychanalyse a exploité la consubstantialité avec le corps, cette matérialité se *donne à voir* au sujet psychotique et s'impose à la méditation extatique du cabaliste. Cette consubstantialité de la parole et du corps fonde, comme on sait, l'interprétation psychanalytique; elle pose de surcroît le principe du refoulement dont Freud – c'est ce qui caractérise sa lecture du cas Schreber – a reconnu l'inespérée mise au jour dans le délire du Président. La réalité psychique, dont la modalité est l'inconscient, se trouve chez le psychotique projetée au dehors en une construction merveilleuse et intensément souffrante. Elle est, pour le cabaliste, éprouvée dans sa dimension structurante, et portée au registre de la contemplation à partir d'un Logos reposant entièrement sur les pouvoirs de la lettre hébraïque. Contemplation qui, à

la différence du délire, vise la prise en compte de cette réalité ombilicale comme instauration de l'éthique: Loi «naturelle» du *dibbour*.

D'UN DIEU SUPPOSÉ NE PAS SAVOIR

Pour la tâche que je m'étais fixée, et qui était à tout instant de convaincre un Dieu qui ignorait tout de l'être humain vivant, de l'intégrité de ma raison, la lumière nécessaire à toutes les entreprises humaines m'était devenue presque plus indispensable que le pain quotidien. (173)

Le refoulement originaire concerne, dit-on, un signifiant. Signifiant de ce défaut, béance, faille ou crise dans l'Autre, qui fait ombilic, marquant d'un autre nom que le mien la division d'où je suis issu. On ne s'étonnera pas que le défaut de ce «signifiant du défaut» livre le sujet, qui s'approche du puits en question, aux violences d'un déferlement et d'une attraction terriblement menaçantes. Le manque fait alors retour du dehors comme défection, méconnaissance, précarité, effondrement qui abandonne le sujet aux «miracles du signifiant». Car ce signifiant non refoulé, manquant à sa place, Schreber nous révèle qu'il apparaît dès lors partout sous la modalité de l'absence: phrases tronquées qui s'imposent à son esprit et le contraignent de les achever pour prouver sa vivacité; jacasseries incessantes ou propos in-signifiants qui envahissent tout l'espace sonore; euphémismes, termes signifiant le contraire de ce qu'ils disent, le mot juste étant occupé lui aussi à dire son contraire; métaphores multiples comme «retirer les bottes» pour dire éviration, ou «harnachement» pour vêtements (166); toutes formules qui, dans la conception des voix, ne cessent d'indiquer l'absence d'un signifiant forçant le sujet à le dire, le penser, le trouver sans ambiguïté de sens. L'opération mentale consiste en l'occurrence à combler en permanence les brèches du discours. Lisant les *Mémoires*, on finit par entendre que les forces parlantes s'occupent essentiellement à mimer le défaut du signifiant, le trou qu'il laisse devenant le lieu d'épuisement du sujet voué à l'incarner pour ne pas être laissé en plan, certes, mais aussi pour sortir Dieu de la «bien précaire posture» (29) en laquelle il est tombé.

En fait, on s'aperçoit que, dans l'Autre, une exigence se fait entendre qui n'est que l'exigence du signifiant en tant que tel. Ce que Lacan (1975: 101) a remarquablement analysé:

Le signifiant subit lui-même de profonds remaniements, qui vont donner cet accent si particulier aux intuitions les plus signifiantes pour le sujet. La langue fondamentale du Président Schreber est en effet le signe que subsiste à l'intérieur de ce monde imaginaire l'exigence du signifiant.

Ce que Schreber appelle la « politique » de Dieu, et qu'il reconstruit en tous les détails que la paranoïa impose, désigne très précisément cette perturbation de la relation à l'Autre où c'est d'abord *au lieu de l'Autre* que le sujet est « pris pour » et donc assujéti à cette méprise, forcé qu'il est d'y remédier par le travail incessant du délire. La division de Dieu est dès lors manifeste: la politique consacrée à la mise à l'épreuve de Schreber, aux violences des hallucinations, des « malices » et ignominies corporelles, contraint la pensée et le corps à des réponses trop vite rendues automatiques et du coup en proie à une rapide déperdition de sens. Réponses dictées par les voix, elles aussi inscrites dans le registre divin. *Royaume de devant* ou *Vestibule du Ciel*, *Royaume de derrière*, divisé en *Dieu d'en haut* et *Dieu d'en bas*; le paysage céleste du névropathe est livré à une mathématique de division qui n'est pas sans évoquer une fois encore la causalité même du « Révélé ». Entre ces deux Royaumes, Schreber « tricote » littéralement son délire suturant. Les voix informent donc Schreber d'une méprise, et tout le prodige de la psychose vient en réponse à ce dire. Réponse délirante qui conserve toutefois ce noyau de vérité que soutient la révélation: il n'y a d'origine qu'*au champ de l'Autre*.

Ce champ de l'Autre se donne à voir comme un champ de nerfs qui produisent, par branchements plus ou moins intenses, des effets de corps redoutables. Ce qu'on apprend dès l'ouverture du livre de Schreber, c'est l'ignorance radicale de Dieu concernant les êtres vivants et leurs productions. *Nulle toute-puissance ou omniprésence de Dieu*, au sens où Dieu aurait été en mesure de « sonder les reins et les cœurs »

soutient Schreber (20). Ce savoir serait d'ailleurs sans objet puisque Dieu ne commerce qu'avec les âmes des défunts sauf exception rare et provisoire. N'eussent été la crise dans l'ordre de l'univers et la maladie de Schreber, qui ont eu pour effet de diriger les rayons divins en ce centre d'attraction unique, Dieu n'aurait pas eu à apprendre quoi que ce soit. Et Schreber constatera à plusieurs reprises à quel point il est inéducable¹⁴.

C'est au chapitre IX que Schreber, relatant une modification dans ses échanges avec les rayons ou nerfs, nous renseigne sur le statut finalement scripturaire de *l'arrimage aux terres* des rayons qui relie Dieu à Schreber et aux corps célestes. On apprend en effet que si, depuis le début, il est clair pour le Président que Dieu ne connaît rien aux affaires humaines ni au vivant, qu'il est pour ainsi dire sans savoir sur l'humanité et ses exploits, un système de prise de notes – véritable dispositif divin venant au secours de son défaut de puissance – permet tout de même, *in extremis*, de le renseigner. Au secours d'une toute-puissance divine défaillante, les rayons convoquent des êtres déshabités par l'esprit mais qui, traversés par les rayons-nerfs, procèdent à l'enregistrement des données sur le monde dont la source unique est Schreber lui-même, sa pensée.

On tient à jour des livres ou autres écritures, dans lesquels depuis des années déjà sont consignées toutes mes pensées, mes façons de parler, dans lesquels sont recensés tous mes objets usuels, toutes les choses qui se trouvent en ma possession ou autour de moi, ainsi que toutes mes relations. (126)

Schreber ne peut dire qui prend ces notes, mais il suppose que des êtres siégeant dans les corps célestes et apparemment dépourvus d'intelligence assurent, par branchement aux rayons rattachant le malade à Dieu, la transcription mécanique et totale de sa réalité. « Les rayons qui passent par là leur forcent pour ainsi dire la plume dans la main » (127).

Cet arrimage proprement littéral n'est pas sans produire les atteintes que l'on découvre à la lecture de ces hauts faits du malade des nerfs: atteintes à l'intégrité corporelle, à la virilité et à la raison. Car ce

dispositif de prise de notes n'est que le second tour donné à la puissance d'attraction que constitue le sujet Schreber, second tour qui porte le combat explicitement sur la scène aimantée d'une trace. Ce n'est pas le savoir de Schreber qui est mis en cause, ni le sens de ses pensées mais leur inscription qui les situe radicalement au registre du pur trait; exorcisme qui là encore pointe dans l'Autre l'arrachement, le retrait... planifié, programmé.

Le stratagème, donc, était le suivant; dès que se manifestait en moi une pensée que j'avais déjà eue avant – pensée qui par conséquent avait déjà fait l'objet de notes prises (et un tel retour n'était-il pas inévitable pour nombre de pensées? ainsi de la pensée « maintenant je vais me laver », quand c'était le matin, ou « voilà un beau passage », quand je jouais du piano) – dès qu'on décelait donc en germe ce genre de pensées, les rayons susceptibles d'être attirés à proximité de ma personne étaient munis, en guise de viatique, d'un « nous avons déjà » (prononcé « zavons déjà »), sous-entendu: « noté cela », formule qui les immunisait [...] contre la force d'attraction en question. (132)

L'ordre divin, on l'a compris, est perturbé par l'arrimage des rayons au corps de Schreber; arrimage qui est une conséquence de la crise de l'origine dont le débranchement, comploté par les âmes, laisserait cet homme pour mort. En attendant, nous assistons à ce qu'il faut bien appeler les miracles du signifiant, effet de la toute-puissance entamée, « louche » et « mauvaise » de Dieu à l'endroit du Président. Les rayons, Schreber nous l'explique en long et en large, sont en quelque sorte des « fréquences vibratoires correspondant aux mots qui les composent » (142), mots ressentis directement comme une douleur d'arrachement inscrivant dans le corps du malade les efforts des rayons pour se dégager de son emprise d'attraction. Le chapitre XI des *Mémoires* est entièrement consacré à cette entame perpétuellement perpétrée sur le corps dès lors « morcelé ». Travail incessant de destruction et de restauration, dû à la disparité des rayons partagés entre les purs et les impurs; les premiers entièrement voués à la création devant restituer ce que les seconds – espiègles, galopins et malicieux (149) – ont ravagé. L'éviration

est bien sûr au centre de cette incessante métamorphose qui ne laisse cependant aucune partie intacte: poils de barbe, de moustache, stature corporelle tout entière soumise à un tassement osseux, cœur, poumons, larynx, estomac, système immunitaire, cordon spermatique, pourriture du bas-ventre, tête, yeux, paupières, rien n'échappe aux assauts violents des « rayons traceurs » (155) qui font de Schreber un véritable complexe d'inscriptions et de ratures.

On pourra se représenter à quel point tous ces processus pouvaient faire naître de sensations pénibles lorsqu'on se souviendra qu'autour d'une tête unique rôdaient les rayons d'un univers entier [...] qui s'efforçaient comme pour un écartèlement de la disloquer ou de la faire sauter. (155)

Telle est la *Politik der Halbheit* (politique de demi-mesure, de semi-turpitude et d'irrésolution) particulière à ce Dieu schreberien (56); politique de la lettre, pourrait-on avancer, dans la mesure où c'est le corps même du sujet psychotique qui se fait à la fois le site du retrait (contraction et arrachement) et du trait signifiant (ombilic littéral).

LIBÉRER LES ÉTINCELLES DE L'ÂME

Le lien étroit entre Schreber et Dieu n'est certes pas facile à dégager. Si l'on parvient, comme lui et avec lui, à reconstruire les différentes forces divines à l'œuvre dans ce rapport étroit du malade à l'Autre, on a envie de donner raison à Freud (1995: 27) lorsqu'il affirme qu'« il est besoin d'une bonne dose de confiance pour persister à attendre que dans ce “délire” on puisse trouver de la méthode ». La méthode est une chose, la cohérence une autre. Il se trouve qu'à traverser les *Mémoires* d'un bout à l'autre, la fatigue du voyage se voit compensée par l'impression d'une grande cohérence quant à la teneur de ce lien à Dieu. Teneur érotique, il va sans dire, que la béatitude de Schreber établit comme un devoir rendu à l'ordre universel, et qui lui permet ultimement de soutenir sa métamorphose en femme comme l'accomplissement d'un futur à la fois certain et infiniment reporté.

La cabale soutient de son côté l'exigence éthique d'un rapport érotique à Dieu qu'elle dispose, dans la logique du *Tsimtsoum*, comme un impératif donné à l'homme, après le retrait de Dieu et son explosion dans les 22 lettres de l'alphabet hébraïque – explosion dont les flux d'abondances sont livrés, rappelons-le, à la contemplation et à l'étude humaine –, impératif de libérer les étincelles divines contenues dans ces flux et de les rendre à Dieu. Le cabaliste affirme ainsi que l'éthique consiste à soutenir Dieu, autant dire à l'aider à recouvrer sa perfection perdue et, avec elle, à parachever le monde de la création. Cette logique de l'arrachement, du déferlement, de l'attraction puis de l'union réciproque, que l'on découvre dans la troublante épopée schreberienne, trouve donc une résonance dans la mystique hassidique, par exemple, où l'étude de la lettre relève de sa brisure, explosion rejouée sur tous les matériaux que sont les consonnes et les points-voyelles entourant la lettre proprement dite, au profit d'une libération du désir perçu comme condition de la perfectibilité du monde, de son accomplissement... à venir.

L'éthique est ainsi brisure, cassure, fissure. Elle est d'abord éclatement du mot en ses lettres, soulignant que le rapport entre les voyelles et les consonnes n'est pas une évidence et qu'il faut y introduire le Désir. (Ouaknin, 1992: 73)

D'autre part, on peut dire que la composition subdivisée du Ciel schreberien rappelle sur le mode caricatural l'arbre séfirotique qui donne aussi à Dieu un « corps » constitué de ramifications rayonnantes. Si Schreber n'est manifestement pas un sujet mystique dans la mesure où son délire ne construit pas une méthode de rencontre, mais compose la description positive et « scientifique » d'un Dieu qui ne concerne que lui, ce Dieu n'a tout de même pas d'autre sens que de rendre intelligible la dimension désirante et « attractive » du signifiant et de la parole.

En fait, l'analogie entre le délire de Schreber et la cabale n'est pas si étonnante si l'on comprend que le cabaliste, comme le malade des nerfs, projette l'intégralité de son être et de son essence dans l'infini. À la différence du malade, pourtant – et parfois au

risque de le devenir (Wolf, 1998) –, ce principe de projection est une méthode qui fait l'objet d'une transmission et d'un enseignement.

Lorsque le cabaliste présuppose l'existence d'innombrables étapes intermédiaires entre la nature limitée de l'homme et l'infini, il se figure des parois spirituelles qui se feraient face, ou des surfaces de projection parcourues par des rayons émanés de l'infini et dirigés vers l'homme. (Langer, 1990: 36)

La luminosité de ces rayons solaires varie selon leur proximité et leur éloignement et de ce fait se décompose en différents éléments primordiaux avant de parvenir à l'homme. Les innombrables étincelles du Désir se libèrent et donnent naissance aux mondes supérieurs. C'est là que s'établissent les *séfirot* (de *safar*, compter), c'est-à-dire les dix puissances divines ou Noms divins (Sagesse, Charité, Jugement, Intelligence, etc.), les « palais merveilleux » et les âmes désincarnées dont traite la cabale. Cette méthode de projection n'est pas sans mettre en lumière ce que le délire de Schreber quant à lui actualise dans une expérience frontale: de part et d'autre il s'agit d'une rencontre avec l'origine comme cause... à restaurer.

TROU, NERFS, RAYONS: ATTRACTION ET DÉFERLEMENT

C'est contre leur gré et dans une sorte d'effroi que les rayons, qui étaient habitués à une impassibilité sacrée comparable à celle qui règne ordinairement sur les plus hauts sommets montagneux de la terre, doivent désormais prendre leur part de toutes mes sensations auditives [...]. (83-84)

Si la fonction symbolique propre à l'instauration du signifiant du manque dans l'Autre est nécessaire à soutenir l'imaginaire du corps comme Un, on comprend que la déstructuration corporelle que subit Schreber relève, comme il le dit, de la faille qu'il sait béante dans l'ordre de l'univers. Le système complexe des rayons tendus en réseaux apparaît en effet suspendu au-dessus de cette brèche, le branchement aux nerfs de Schreber constituant justement la conséquence première et dernière de cette déchirure apparemment irrémédiable. Dans l'ordre du délire, le trou que le « meurtre d'âme » a engendré, et les

déviation conséquentes opérées par les âmes examinées (purifiées) s'arrogeant des rayons divins pour un mésusage dont Schreber est la cible, agit comme un déferlement qui emporte «les rayons d'un univers entier» à ce lieu unique d'attraction.

Il est assuré [...] que Dieu qui auparavant séjournait dans un éloignement inouï de la terre, a été obligé de s'approcher plus près, et de là vient que la terre est devenue le théâtre immédiat et continuel de miracles divins [...]. Ces miracles convergent avant tout sur ma personne et à mon voisinage immédiat. (87)

Cette dérivation de l'origine que la puissance d'attraction des nerfs du malade conduit constitue l'essentiel de la geste qui, on l'entend de plus en plus, met en danger sur un axe de réciprocité et Dieu et le sujet «branché». Si le système de prise de notes n'est encore qu'un stratagème pour inhiber l'afflux des rayons afin de les dégager promptement de la force d'attraction (139), cette dernière, qui constitue précisément la maladie de Schreber, est aussi sa seule arme contre l'abandon aux déferlements et à l'écroulement radical.

Il faudrait souligner mieux, je crois, les incertitudes que l'auteur ne cesse de disposer dans son récit; incertitudes liées au statut même de l'expérience vécue comme accumulation ET dissémination, attraction centrée ET déferlement, l'effondrement emportant, on l'a vu, les bords du trou-puits et l'univers entier à sa suite. Ainsi, le meurtre d'âme, fort détaillé sur le plan anecdotique et généalogique, se présente tout de même comme une spéculation, hypothèses et avancées venant au-devant d'une inconnue considérée comme inconnaissable. Le texte témoignage de Schreber ne livre en fait qu'un échantillon – superbement organisé – d'une expérience autrement prolongée dans le temps, en évolution constante parce que soumise à une dialectique permanente qui ne laisse au malade aucun répit. La spéculation une fois orchestrée, le doute n'opère toutefois que sur le mode rhétorique, ne touchant d'ailleurs que la signification dernière de toutes ces manœuvres; la certitude du sujet quant à sa place de destinataire du sens demeurant jusqu'à la fin inattaquable.

La dérivation – attraction et capture – déclenche donc le commencement d'une histoire mémorable dont le terme se donne de plus en plus clairement comme «jouissance de Schreber», qui est à la fois béatitude du corps et du Nom. Il est clair dès le départ que l'attraction est d'ordre érotique. Comme le souligne Freud (1995: 76):

Les rayons divins schreberiens composés par condensation de rayons solaires, de fibres nerveuses et de spermatozoïdes, ne sont à vrai dire rien d'autre que les investissements libidinaux présentés comme choses concrètes et projetés vers l'extérieur, et ils confèrent à son délire une concordance frappante avec notre théorie.

Schreber lui-même rend compte de cette fonction de volupté de manière fort précise.

L'attraction perdait toutefois ses effets effrayants pour les nerfs en question, au moment et dans la mesure où, en faisant leur entrée dans mon corps, ils rencontraient ce sentiment de volupté d'âme auquel ils prenaient part de leur côté. Ils retrouvaient alors dans mon corps, à la place de la béatitude céleste qui s'était perdue, consistant sans doute, elle aussi, en une jouissance d'un mode voluptueux, un substitut de valeur soit tout à fait égale, soit du moins approximative. (179)

Claude Rabant a, pour sa part, bien dégagé dans l'intrication ordonnée des rayons le sens du meurtre d'âme reposant sur l'insupportable doublure de la lignée.

L'insupportable c'est qu'il y ait Schreber et Flechsig, et partant deux lignées susceptibles de se mêler, comme l'atteste l'apparition répétée d'un prénom Schreber dans la lignée Flechsig. Dualité aussi insupportable que l'existence de ces deux soleils qui surgissent dans le ciel. (1978: 185)

Dualité que l'on retrouve tout au long du délire et qui organise la cosmologie schreberienne dans son ensemble. Il s'agit apparemment pour Schreber de reconstruire le un à partir du deux. Dans la mesure où la béance dans l'Autre n'a pu se suturer d'un barrage signifiant qui signifierait la place du sujet expulsé du désir béant et viendrait l'inscrire dans une généalogie – la différence sexuelle qu'implique toute naissance se

trouvant signifiée par ce représentant du désir –, le délire vient au secours du sujet en proie au déferlement que le vide laissé ouvert entre les deux sexes déclenche. L'histoire du meurtre d'âme et de sa conséquence en une convergence des rayons divins sur Schreber – élection qui réunit toutes les dualités cosmiques et théologiques – tente de résoudre cette absence du Un sur le mode de l'Unique. L'attraction est donc l'invention d'une « physique » constitutive d'Un corps pour la jouissance.

Suivant cette logique de contrainte, le discours des voix subit une évolution constante. L'âme, Schreber nous l'a décrite dans sa fonction psychique et corporelle, c'est l'identité, mémoire et sensations. Dans le déplacement qui s'opère en Schreber et qui va de l'idée terrible de l'éviration à ce qu'il appelle sa transformation en femme par la présence des nerfs de la volupté, féminisation réalisée dans une jouissance qui concerne tout le corps, l'atteinte au sexe se trouvant reportée dans l'éternité et par conséquent rendue secondaire devant l'« évidence » de l'image d'une femme que projette Schreber (281); suivant cette évolution, donc, le principe d'attraction subit lui aussi une réinterprétation de sa causalité. En fait, le récit nous apprend qu'à travers les ignominies et les iniquités auxquelles les rayons soumettent Schreber, la question même de la causalité qui chaque fois s'impose à lui fait accéder le malade des nerfs aux lumières éblouissantes des choses surnaturelles. Stimulation intellectuelle et connaissances auxquelles le sujet ne renoncerait pour rien au monde. Voici la situation :

Ces conjonctions sans suite qui faisaient intrusion dans mes nerfs et qui exprimaient les liens de causalité ou tout autre relation circonstancielle : « Pourquoi parce que », « Pourquoi parce que je », « si ce n'est que », « au moins », m'obligeaient littéralement à réfléchir sur quantité de choses à côté desquelles les gens passent négligemment, et contribuaient par là même à un approfondissement de ma pensée. (228)

Dans ce travail imposé sur la causalité, la question du nom apparaît centrale. La cause du nom, en effet, s'impose à l'esprit de Schreber articulée à « toute une série de démarches de recherche sur les fondements et

l'origine des noms de personne ». Si la réponse obligée à la question « Pourquoi cet homme s'appelle-t-il Schneider ? » est « Parce que son père lui aussi s'appelle Schneider », aucun apaisement n'en résulte et le malade se voit confronté à l'impropriété du nom, à son inadéquation par rapport à l'identité, donnant en cela même à la *Denkzwang* (contrainte à penser) sa figure éminente. Schneider (tailleur, coupeur) mis pour Schreber ne permet pas d'annuler l'enjeu qui se signale ici. La question de la cause du nom dit bien que ce qui rend le nom transmissible c'est un point zéro, lieu de bifurcation où la vie et la mort se séparent, où l'identique et le non-identique se conjoignent pour représenter une jouissance fondée sur la division, point zéro où la cause s'annule, où le père est dessaisi de sa puissance pour fonder la métaphore de cette bifurcation comme dessaisissement et transmission. Ce qui contraint Schreber à la pensée insatiable sur les fondements et l'origine du Nom c'est son impossibilité d'accéder à ce dessaisissement fondateur du sujet de la parole. À la place de la bifurcation, il n'éprouve que de l'insupportable fraction dont la cause est forclosée, livrant les rayons-signifiants à la souffrance d'un Dieu qui ne tolère pas la perte. D'où, écrit Claude Rabant (1978 : 183), leurs appels au secours. « D'où l'exigence d'un Retour, qui fonde l'ordre apparent de l'univers sur un cercle, ou plutôt une ellipse éternelle ». L'attraction n'est pas autre chose que ce retour au foyer où Schreber se dresse, annulant la division par un principe de fusion et d'accumulation dont la jouissance est toute féminine. Le délirant se constitue en l'Unique foyer d'attraction du sens dont la « J'ouïe sens » – pour reprendre le jeu de mots de Lacan – est déterminante de sa rédemption et de son élection comme ombilic du monde.

UNE CHOSE SINGULIÈREMENT BELLE

Ce qui est exigé, c'est que je me regarde moi-même comme homme et femme en une seule personne, consommant le coït avec moi-même. [...] Dieu exige un état constant de jouissance, comme étant en harmonie avec les conditions d'existence imposées aux âmes par l'ordre de l'univers. (282)

Le chapitre XIII des *Mémoires* se consacre à la description de « la volupté d'âme comme agent de l'attraction et de ses conséquences ». Le récit porte sur un tournant de la vie du Président, daté du mois de novembre 1895. Il s'agit, pour être précis, du moment où l'éviration, considérée comme un impératif absolu pour la fécondation par les rayons divins en vue de l'engendrement d'une nouvelle race d'hommes, perd de son caractère humiliant du fait que Schreber est convaincu qu'aucun être vivant ne pourra y assister puisqu'il est effectivement le dernier homme. Le tournant marque donc le moment où le Président accepte de se consacrer entièrement à la féminité, culte et volupté constituant le service rendu aux rayons et à Dieu lui-même. Après cette date et le retour de Schreber à la réalité des vivants, l'humiliation d'une métamorphose en femme au regard des autres hommes est résolue par l'idée que cette métamorphose se produit à une lenteur telle qu'aucun vivant actuel ne pourra y assister. L'éternité est ici le vecteur du salut. Schreber accepte donc enfin et en pleine conscience d'« inscrire sur ses étendards le culte de la féminité ».

Mais ce chapitre est certainement le plus éclairant quant à la dialectique de fractionnement qui s'opère en Schreber. La dualité de Dieu est en quelque sorte, à cette date de l'automne 1895, ce qui s'impose au malade comme le commencement d'une lutte de cinq ans entre l'inférieur et le supérieur, le féminin et le masculin, bref entre Ariman et Ormuzd jusqu'au triomphe du premier qui rend inopérante la politique de destruction convertie en taquineries inoffensives. Ce qu'il faut entendre, somme toute, c'est que l'exigence de béatitude qui s'impose à Schreber à cette date comme condition de sa guérison et de la rédemption du monde, les deux se trouvant – malheureusement – confondues, instaure un duel entre le féminin et le masculin explicitement éprouvé comme facteur de renforcement de l'attraction propre aux nerfs de Schreber. La jouissance ou béatitude, on l'entend dans l'histoire de cette dualité matée, met en cause, non seulement la toute-puissance de Dieu – qui depuis le début est empêchée et même révélée

inexistante –, mais l'incapacité de Dieu à apprendre. L'accession à l'état de béatitude constant relève donc d'une complicité entre le Dieu inférieur et Schreber pour démobiliser l'impression d'imbécillité qui risque de permettre le retrait de rayons et de laisser le sujet en plan. Le Dieu de jouissance se révèle donc aussi un Dieu au service de la pensée contraignante qui vient en réponse aux pièges et perfidies du Dieu supérieur.

Dieu est donc duel. On s'égare, par ailleurs, dans la lecture des *Mémoires* qui racontent le fractionnement incessant des âmes examinées en rayons, les réseaux de « vibrations parlantes » démultipliant cette dualité à l'infini d'une circulation devant aboutir, par passage en un foyer exorbité (lieu des prises de notes, on l'a vu) au foyer principal incarné par Schreber. À cette construction prodigieuse et si difficile à percevoir dans le dédale historicisé de la geste délirante correspond sans aucun doute l'institution de la Beauté.

Cette « chose singulièrement belle » qui s'impose à l'esprit de Schreber au commencement de sa maladie et qui, on le voit, constitue le noyau de la métaphore délirante offerte à Dieu comme « l'image d'une femme plongée dans le ravissement de la volupté » (281), nous le délire à une condition esthétique qu'il semble important de rappeler. De quoi s'agit-il au juste ? D'ordre, il va sans dire ; de la restauration d'une harmonie perdue que la « chose singulièrement belle » (*eigentlich recht schön*) réinscrit au cœur de l'histoire : future d'une éviration à portée messianique. On se rappellera à ce titre la délirante théorie de Wilhelm Fliess dont Freud – malgré l'aveuglement propre au transfert qui caractérise à cette époque son lien à l'ami – avait très tôt décelé le caractère essentiellement harmonieux, la pensée de Fliess se trouvant sollicitée par la primauté d'une cohérence formelle :

*Je commence à saisir ton point de vue, écrit Freud : tu recherches non point ce qui présente un intérêt culturel, historique, mais la beauté absolue, dans une harmonie de forme et d'idée et dans les sensations essentiellement plaisantes de couleur et d'espace.*¹⁵

La beauté est équivalente à la conformité à l'ordre de l'univers, conformité dont Schreber se dit quant à

lui responsable. La beauté est donc, en ce sens, travail d'accomplissement dont le repérage éminemment esthétique apparaît dans les mises en scène au miroir qui forment l'aboutissement de la maladie au moment où l'auteur entreprend d'écrire son livre. Le livre, sa composition – chaque lecteur le perçoit à la lecture – est directement soumise à ce devoir de beauté absolue qui constitue, pourrait-on dire, la part la plus visible de son appartenance au genre « pathologique ».

Si Octave Mannoni a bien montré que la rigueur ici à l'œuvre n'était pas celle de l'écrivain, il reste à dire comment la jouissance féminine, perçue par Schreber comme la plus belle et la plus juste image de l'accomplissement du monde en cette volupté « pieuse » et sacrée (285) à laquelle il accède, coïncide avec la composition d'un livre qui s'écrit comme l'instrument de la preuve rationnelle et universelle de cette jouissance vraie.

Il n'est absolument pas dans mes intentions de faire de la propagande en faveur de mes croyances personnelles aux miracles et en faveur de mes thèses sur les choses divines; je veux bien plutôt me borner à coucher sur le papier ce que j'ai vécu et ce que j'ai expérimenté, fermement confiant qu'un tableau d'ensemble des phénomènes prodigieux qui peuvent être constatés sur ma personne, et qui ne pourront vraisemblablement à l'avenir que se manifester de plus en plus clairement, forcera de lui-même la voie à la reconnaissance de la vérité pour tous – dût-il s'écouler encore d'ici là bien des années. (242)

La beauté n'a d'égale que la rationalité qui la soutient et qui noue de manière troublante le délire à la théorie. S'il y a proximité de structure entre le délire et la théorie – comme constructions interprétatives du monde et des phénomènes de l'expérience –, la distinction entre les deux demeure primordiale pour soutenir la pensée d'une éthique et d'une transmission.

On peut sans doute se demander, au bout de ce parcours, quel est ce *savoir* du délire que la théorie n'est pas sans reconnaître comme sien et que la mystique élève elle aussi au statut de vérité universelle. Car il y a bien un savoir au noyau du délire, savoir dont nous ne pouvons faire l'économie au nom de la Raison qui en serait l'exclusif dépositaire.

EN TOUTE RATIONALITÉ

Désormais, indubitablement, j'avais pris conscience de ce que l'éviration était, que cela me plaise ou non, un impératif absolu de l'ordre de l'univers et que, en toute rationalité [aus Vernunftgründen], il ne me restait plus qu'à me familiariser avec l'idée d'être transformé en femme. (177)

C'est donc travesti en femme et passant sa journée devant le miroir que le Président Schreber entreprend d'écrire son livre. Il importe à présent de dire comment ce livre, qui participe intimement du délire, met en œuvre aussi un dispositif particulier où la place du lecteur – sa construction comme intersubjectivité – n'est pas indifférente. La lutte de Schreber avec Dieu a pour but de sauver sa raison, mais ce salut va de pair avec une prise en charge personnelle de l'impératif absolu.

Le débat de Schreber [...] est un débat des Lumières: une lutte, non seulement pour sauver sa propre raison [Verstand], intelligence, entendement, dont il ne cesse d'affirmer, de bout en bout, la certitude, mais pour trouver une assise à la Raison [Vernunft], pour trouver en elle un Grund, un fond, c'est-à-dire une limite où l'entendement prenne appui. (Rabant, 1978:185)

Ce *Grund*, le lecteur en devient la garantie dans la mesure où il est interpellé précisément à cette place que la demande de reconnaissance dispose, demande que Schreber formule comme une plaidoirie où le lecteur est convoqué en tant que juge et disciple. « Dans l'éventualité, que je considère comme probable, où mes *Mémoires* – à savoir le présent travail – devraient un jour devenir une source importante de connaissances pour l'édification d'un système religieux tout à fait neuf » (187), écrit Schreber; ce qui dit bien à quel point sa demande repose sur la certitude qu'il demeure, lui, directement branché sur le divin, « le parti le plus clairvoyant et du même coup le meilleur » (188). L'impératif absolu fait ici fonction de Loi, mais à la différence de la Loi éthique, elle ne semble concerner que Schreber et s'éteindra avec lui, le lecteur devenant le dépositaire du témoignage pour la postérité.

Ce qui, par contre, concerne le reste de l'humanité, c'est le savoir qui se dégage des articulations du délire.

Savoir qui vise directement et exclusivement le signifiant en tant qu'il est motivation du sens et du désir. Le délire, en effet, met en scène un « arrimage » qui, s'il est pour Schreber tout physique, incarne justement la notion freudienne de représentant psychique comme condition d'existence du sujet de la parole. Le réseau de signifiants – rayons vibratoires de mots, dit Schreber – qui lie le sujet à l'Autre suivant la loi d'attraction propre au refoulement, permet à cette liaison d'opérer dans le registre symbolique, c'est-à-dire dans le registre d'une certitude du sens dont le réel est assuré *au champ de l'Autre* par le barrage du refoulement qui m'interdit, justement, d'avoir à répondre de cette certitude. Le refoulement apparaît donc comme étant ce qui pose l'origine au-delà du « je » qui ne peut, lui, que commencer dans l'effet de cette coupure. L'assujettissement au symbole qu'est ce signifiant consubstantiel au corps de sensations – plaisir, douleur, jouissance – qui en est la surface d'inscription mémorielle interdit toute assomption de l'origine. Pour Schreber, cette assomption catastrophique non barrée livre le corps de sensations (voir, entendre, éprouver) aux assauts déferlants du signifiant, mais le travail acharné et interminable du délire a pour avantage de révéler au monde la matérialité oubliée du langage.

Au commencement, dit la cabale, il y a le parler et le parler passe par la lettre.

Étant donné que les lettres sont composées de matière et de forme, et que les mots sont composés de lettres, et que les choses sont composées de mots, il est nécessaire que les lettres nous renseignent sur le réel tout entier. (Aboulafia, 1985: 82)

Ainsi s'impose à quiconque s'avance vers l'origine de toute chose cette lettre-corps qu'est l'ombilic. Ombilic de la voix qui depuis toujours m'arrive et me parvient du lieu de l'Autre.

* Cet article fait partie de travaux réalisés dans le cadre de l'équipe de recherche *L'Imaginaire de la fin*, subventionnée par le FCAR.

NOTES

1. D. P. Schreber, *Mémoires d'un névropathe*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1975, p. 58. Désormais, je placerai entre parenthèses, à la suite des passages tirés de l'œuvre de Schreber, le numéro de la page correspondant à la première édition allemande, indiqué en marge et entre crochets dans cette édition française.

2. G. Langer, 1990: 166. Il n'existe pas de règle officielle de transcription des mots hébreux en français, ce qui explique qu'un même mot apparaisse avec une orthographe différente suivant les auteurs. Pour ma part, j'ai suivi l'usage du *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme*, paru en 1993 chez Cerf/Laffont.

3. Voir le remarquable développement de Rachi dont je ne retiens que ce passage : « Vraiment ce texte nous dit : Explique-moi. C'est comme nos maîtres l'ont expliqué : le monde a été créé pour la Torah que l'Écriture appelle le commencement de Sa voie (*Prov.*, 8, 22) et pour Israël que l'Écriture appelle le commencement de Sa moisson » (*Jér.*, 2, 3). *La Torah avec commentaires de Rachi et notes explicatives* (bilingue), vol. 1, Genèse, Paris, Association S. et O. Lévy, 7^e éd., 1993, p. 3.

4. A. Chouraqui, *La Bible. Entête*, Paris, J.C. Lattès, 1992, p. 17 : « *Beréshit* employé substantivement n'apparaît que dans ce texte. C'est un hapax, un mot "employé une seule fois" [...]. Les rédacteurs ont voulu ouvrir la Bible par un mot inouï et unique, dont plus de deux millénaires de méditations n'ont pas épuisé le sens. En arché traduisent les LXX (Septantes), plus tard corrigés par Aquila : *En kephalaïo*, Entête. Jérôme, entre deux traductions grecques, hésite visiblement et choisit la solution intermédiaire *In principio* [...]. Par la suite, les traducteurs aggravent l'écart entre le texte et sa traduction en interprétant *In principio* par *Au commencement*, *In the beginning*, effaçant ainsi les significations propres du premier mot de la Bible où il ne figure qu'une seule fois ».

5. J'ai travaillé avec l'édition Ullstein Buch, Frankfurt/M – Berlin – Wien, 1973, qui reproduit aussi entre crochets les pages correspondant à l'édition originale.

6. Ainsi que nous l'indiquent les traducteurs P. Duquenne et N. Sels à l'ouverture de l'édition française des *Mémoires d'un névropathe*.

7. Sur le rapport que Schreber a entretenu avec la foi, on pourra lire les pages 63 et 64 : « [...] je n'ai (depuis le temps de mon adolescence) jamais été un vrai croyant au sens de notre religion positive. Mais à aucun moment non plus je n'ai été un contempteur de la religion ».

8. J'emprunte ce terme de « tricotage » à C. Melman, proposé dans son séminaire de 1994-1995 (1999: 16).

9. En allemand la phrase se lit ainsi : « *Es war die Vorstellung, daß es doch eigentlich recht schön sein müsse, ein Weib zu sein, das dem Beischlaf unterliege* ».

10. « Éviration » est le terme choisi par les traducteurs français pour *Entmannung* signifiant habituellement « émasculatation », « castration ». Éviration est, en effet, un terme plus juste pour désigner l'opération des rayons sur le corps de Schreber ; opération qui ne consiste pas en une émasculatation mais accomplit plutôt une métamorphose progressive des organes sexuels, le membre viril subissant un rétrécissement, et tout l'appareil génital se trouvant absorbé dans le corps au profit d'un sexe féminin.

11. Le « Ciel » de Schreber est constitué de multiples doublures : Royaumes de devant ou Vestibules du Ciel et Royaume de derrière, lui-même divisé en Dieu d'en haut (Ormuzd) : Dieu éloigné, aryen et masculin, capable de restaurer la virilité ; et Dieu d'en bas (Ariman) : Dieu proche, sémitique et féminin, produisant le miracle d'éviration.

12. Freud a bien montré que ce fantasme de rédemption ne concerne guère le reste de l'humanité mais « consiste essentiellement en ce qu'aucun défunt ne peut atteindre la béatitude aussi longtemps que Schreber absorbe par sa force d'attraction la masse principale des rayons divins »; Freud, 1995 : 27.

13. La notion de *Tsimtsoum* (contraction) – mot hébreu qui vient du verbe *letsamtem* qui signifie contracter, concentrer – a été introduite par le cabaliste Isaac Luria (1534-1572) de l'École de Safed, mais elle est déjà présente dans la mystique méditative de l'Espagnol Abraham Aboulafia (1240-1291). « Passé maître dans l'art de l'étude de la signification mystique des lettres et des équivalences de mots en *gematria* [interprétation fondée sur le calcul des nombres auxquels correspond chaque lettre hébraïque, et qui permet de trouver une équivalence entre les mots dont le total des lettres est identique], il pensait que les différentes combinaisons de lettres et de mots détenaient les forces de création ». G. Schoeller, 1993 : 600-605.

14. Le commentaire de Freud sur cet aspect du Dieu schreberien vaut la peine d'être rappelé : « Pour le reproche que Dieu n'apprend rien d'expérience, il est permis de concevoir que nous avons affaire à ce mécanisme du retour à l'envoyeur infantile, qui renvoie sans modification un reproche reçu à celui qui l'a émis ». Et Freud ajoute cette note : « Il y a quelque chose d'extraordinairement semblable à une telle revanche lorsque le malade note un jour cette phrase dans ses cahiers : *Toute tentative d'action éducative vers l'extérieur doit être abandonnée comme étant sans espoir* (188). Celui qui est inéducable, c'est Dieu » (Freud, 1995 : 51). Freud rappelle dans cette lecture le rôle du père Schreber, médecin et éducateur.

15. Freud, 1973 : 190 (lettre n° 68). Cette théorie a trouvé sa réalisation dans le livre délirant de Fliess, *Les Relations entre le nez et les organes génitaux féminins, présentées selon leur significations biologiques*, publié à Leipzig et Vienne en 1897 et réédité en français à Paris (Seuil, 1977).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ABOULAFIA, A. [1985] : *L'Épître des sept voies* (préface de S. Trigano), Paris, Éd. de l'Éclat.
- ATLAN, H. [1982] : « Niveaux de significations et athéisme de l'écriture », *La Bible au présent. Actes du colloque des intellectuels juifs de langue française*, Paris, Gallimard.
- BANON, D. [1987] : *La Lecture infinie*, Paris, Seuil.
- FLIESS [1897] : *Les Relations entre le nez et les organes génitaux féminins, présentées selon leurs significations biologiques*, réédité en français à Paris (Seuil, 1977).
- FREUD, S. [1995] : *Le Président Scheber. Remarques psychanalytiques sur un cas de paranoïa*, Paris, P.U.F./Quadrige ;
[1973] : *La Naissance de la psychanalyse*, Paris, P.U.F.
- IDEL, M. [1989] : *L'Expérience mystique d'Abraham Aboulafia*, Paris, Cerf ;
[1998] : *La Cabale, Nouvelles perspectives*, Paris, Cerf.
- LACAN, J. [1975] : *Le Séminaire, livre II. Les Psychoses*, Paris, Seuil ;
[1966] : *Écrits*, Paris, Seuil.
- LANGER, G. [1990] : *L'Érotique de la kabbale*, Paris, Solin.
- MELMAN, C. [1999] : *Le Retour à Schreber*, Paris, Éd. de l'Association freudienne internationale.
- MESCHONNIC, H. [1973] : *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard.
- MANNONI, O. [1969] : *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, coll. « Points », 75-99.
- OUAKNIN, M.-A. [1992] : *Tsimtsoum. Introduction à la méditation hébraïque*, Paris, Albin-Michel.
- RABANT, C. [1978] : *Délire et Théorie*, Paris, Aubier-Montaigne.
- SAUSSURE, F. de [1969] : *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.
- SCHOELLER, G. (s. la dir.) [1993] : *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme*, Paris, Cerf/Laffont.
- WOLF, M.-A. [1998] : *Quand le mysticisme mène à la folie*, Paris/Montréal, Nadir.

LE BON ANGE DE LA CERTITUDE

À L'ORIGINE DU SUJET ET DU NOM CHEZ PROUST

JACQUES CARDINAL

Certains hommes seuls se penchent sur l'inexplicable sillon tracé en eux. Les sillons affectent différentes formes mais toutes obscures comme les signes d'une écriture antique qu'on ne connaîtrait pas. Là un poignard, là un simple signe légèrement brillant: là un rectangle, etc., une fleur. [...] Et pourtant il n'y a d'intelligence vraie, de réalité rationnelle que celle qu'on trouve si on arrive à comprendre ce que signifiait pour nous au moment où le petit sillon fut tracé, le poignard, le clocher, le rectangle ou la fleur. [...] La seule réalité est celle qu'on arrive à dégager des formes inexplicables laissées par ce que nous avons effectivement senti.¹

Il est assez connu que la question de l'origine chez Proust se pose depuis une conception particulière de la mémoire et de la sensibilité (dont l'épisode de la madeleine, notamment, donne la clé). À cet égard, la *Recherche* se laisse lire comme une nouvelle phénoménologie de la perception où se dévoile une expérience tout à la fois fragmentée, perspectiviste et pourtant ponctuellement unifiante, de la conscience. Vision impressionniste où se nouent l'objet et le sujet, le temps et l'espace, traçant ainsi le «sillon» d'une émotion ou d'un regard encore indéchiffrable, mais qu'une certaine pratique de l'art pourra à nouveau faire revivre ou recréer. Le sujet proustien se tient ainsi à ce carrefour où s'entrecroisent ce noyau de sensations confuses mais décisives qui le hantent et l'écriture remémorante de ce sentiment qui est comme la vérité de son désir enfin nommé. À l'origine serait ainsi une trace innommée – «obscures comme les signes d'une écriture antique» – dont *le corps est le premier livre*, et que le sujet ne sait pas lire (encore); l'écriture proustienne s'édifiant sur ce sillon ancien, premier corps d'écriture dont l'énigme détermine le sujet. Ce n'est donc pas la primauté de la conscience qui est ici supposée, mais l'antériorité originaire du sentiment et du corps, depuis lesquels cependant s'élabore l'avènement du sujet (et ce qu'il assumera enfin de ce sentiment, de ce «sillon»). Cette antériorité du corps sur la conscience se confond avec ce temps originaire où le *parlêtre* conserve le vague souvenir – déposée en quelque(s) signifiant(s) maître(s) – d'une communion prétendument béate avec le monde et qui se soutient notamment de l'illusion d'une voix isomorphe aux êtres et aux choses, miroir pur de sa demande

supposément entendue. Premier corps du sujet qui est égal à son inscription dans la consistance et la jouissance première de ses signifiants ; préambule, dans ce cas, ou condition de possibilité de son inscription dans l'ordre symbolique où s'ordonne l'expérience de l'altérité et de l'arbitraire (dont la métaphore paternelle est le support logique). À cet égard, le romanesque proustien se débat aussi avec ce premier temps du sujet, lequel insiste longtemps après comme étant celui où règne le signifiant, en tant qu'il est justement le support d'une jouissance inaugurale, ressurgissant comme cette trace originaire que la reconnaissance de l'arbitraire entre les mots et les choses ne pourra jamais effacer complètement ; rêverie mimologique qui suppose en effet le souvenir d'un premier temps où le sujet advient dans sa différence (donc, en son identité) par la profération de quelques signifiants qui le parlent et le nomment, lui donnant ainsi l'être. Cette profération des signifiants instaure d'ailleurs la première scansion entre le plein et le manque, scansion depuis laquelle le sujet tente de maîtriser et de jouir du monde en le parlant. C'est l'inscription de cette première jouissance que le sujet voudra revivre en se faisant plus tard maître des noms, afin de retrouver en eux quelque chose de la consistance originaire de sa propre venue à l'être.

C'est ce drame du sujet, du langage et de l'origine, que l'on peut déchiffrer dans « Noms de pays : le Nom », dernier chapitre de *Du côté de chez Swann*. La lecture minutieuse de ce chapitre – que l'on analysera épisode par épisode afin d'explicitier l'ordre actantiel et l'incidence des oppositions structurantes qui le traversent – montre en effet un rapport ambigu du sujet aux noms, alors que le Narrateur, encore enfant, passe d'une vision monochrome à une autre, multiple et complexe, dépassant ainsi la rêverie originaire sur les signifiants depuis le savoir d'une nouvelle expérience où entre en jeu le désir de l'autre. Bref, il s'agit d'un récit où se met en scène le renoncement envers la rêverie première d'une langue motivée – le signifiant étant ici la trace de cette fusion entre l'être et le corps –, en même temps qu'émerge chez le Narrateur une nouvelle conscience de soi et du monde. Or ce

processus repose également sur une écriture ou, si l'on veut, une poétique dont il faut rendre compte afin de montrer comment la description s'avère le miroir du sujet. Outre ce passage de la rêverie motivante à la désillusion, un autre passage se dessine en effet qui va d'une esthétique impressionniste à une autre où prédomine le motif géométrique ; ce passage du flou à la discernabilité de la ligne n'est sans doute pas fortuit, mais désigne plutôt le cadre formel d'une quête identitaire où le sujet est incertain dans ses contours comme la fumée et, *en même temps*, consistant comme le cristal. Double inscription et double écriture où se remarquent les deux temps de la conscience.

À cet égard, la poétique du texte proustien est en elle-même une théorie de l'origine et de la subjectivité, l'expérience du Narrateur s'écrivant ici dans l'étoffe d'un style où sont dévoilées les traces secrètes et dispersées de la mémoire.

MURS-MIROIRS

Le récit de « Nom de pays : le Nom » s'ouvre sur la description de la chambre du Grand Hôtel de la Plage à Balbec ; celle-ci apparaît moins comme un espace clos, étanche ou neutre, que le lieu où le sujet expérimente toutes sortes de sensations, alors qu'elle est « [...] saupoudrée d'une atmosphère grenue, pollinisée, comestible et dévote [...] dont les murs passés au ripolin contenaient, comme les parois d'une piscine où l'eau bleuit, un air pur, azuré et salin » (376). La chambre est tout autant jardin de fleurs que piscine, lieu multiple qui s'offre autant aux plaisirs de la dégustation que de l'odorat. L'air n'y est donc pas l'élément ou l'équivalent de toutes les transparences, mais la matière qui recueille et condense de multiples sensations florales et marines pour donner à ressentir ce lieu comme une ouverture sur d'autres lieux. Décloisonnement qui suppose le règne du mélange où l'air, justement, devient « atmosphère » des lieux (et, éventuellement, matière signifiante du temps mémoriel). La suite du texte insiste d'ailleurs sur ce décloisonnement :

Le tapissier bavarois [...] avait varié la décoration des pièces et sur trois côtés fait courir le long des murs [...] des bibliothèques basses, à vitrines en glace, dans lesquelles, selon la place qu'elles

occupaient [...] telle ou telle partie du tableau changeant de la mer se reflétait, déroulant une frise de claires marines, qu'interrompaient seuls les pleins de l'acajou. (376)

Les murs-bibliothèques de la chambre semblent ainsi se liquéfier pour mieux absorber le paysage et rompre avec le cloisonnement ordinaire ou supposé tel de l'espace; chambre-piscine, chambre-aquarium, chambre-paysage, murs-miroirs, autant d'enchâssements et de superpositions où le sujet se déplace, transporté par le flux multiple des sensations et des images. La séparation entre le dedans et le dehors s'efface là où le mur est devenu la surface réfléchissante du monde; la dureté du mur se laissant creuser mollement pour donner à voir une autre vision du monde. Le mur est donc le contraire d'un espace neutre, blanc, lisse, opaque ou aveugle; ce mur-miroir étant plutôt comme la page d'un livre – une toile ou un écran de cinéma – sur lequel vient s'écrire le récit fragmentaire d'un monde qui ne cesse de changer à mesure qu'il défile, emporté par le temps. Mur-bibliothèque qui est aussi une surface d'écriture dont l'éventuelle lecture révélera les paysages et les intrigues; l'aveugle opacité de la paroi s'ouvrant encore sur le voyage imaginaire. On reconnaît dans la description de cette scène l'esthétique impressionniste du texte proustien où, par le jeu de la lumière, les objets s'allument de reflets réciproques (pour le dire comme Mallarmé); effets de condensation des corps qui sont, sur le plan stylistique, rendus par le jeu de la métaphore et de la métonymie².

Toutefois, si le mur – paroi délimitant en principe des espaces distincts – se fait ici miroir, les « pleins de l'acajou » de la bibliothèque sont cependant autant de lignes qui le traversent pour le montrer; effet de coupure et de cadrage venant soutenir un regard qui sans cela pourrait se perdre dans le pluriel des sensations et le fondu des images. Voir, en cela, c'est aussi *cadrer, discerner, délimiter*. Le sujet ne baigne donc pas dans une totale illusion, mais reste arrimé au monde en vertu d'un certain savoir de l'illusion (puisque ce cadrage permet de reconnaître le mur *comme miroir*). Les « pleins de l'acajou » sont donc ce

par quoi le sujet s'inscrit encore dans l'ordre du discernable, là où l'expérience de l'indiscernabilité – la confusion des lieux et des temps – peut ultimement avoir du sens. Si, donc, l'expérience du monde est d'abord celle d'une certaine déformation – illusion, fragmentation, perspectivisme, subjectivisme –, il n'en reste pas moins qu'elle ne se saisit que depuis son rapport au jugement, à l'analyse et à la lucidité (ou à une certaine vérité, celle qui s'inscrit dans le désir et sa loi). La chambre est ainsi, à la fois, fermée et ouverte. De plus, si l'on considère que cet imaginaire est aussi le miroir par lequel se saisit le sujet, on constate que, tout comme dans le cas du mur, il est traversé par ces deux temps où il est tout à la fois poreux et assez consistant en son être pour que cette expérience de relative dissémination puisse être perçue comme telle. Le regard que pose le Narrateur sur la chambre de l'hôtel à Balbec révèle ainsi un tant soit peu la structure du sujet qui est à la fois ouvert au monde, en raison de la plasticité de son imagination, et, cependant, relativement déterminé en raison des circonstances toujours contingentes où son noyau identitaire a dû s'élaborer. Ce noyau identitaire lui est notamment donné par le nom qui l'ancre minimalement, mais non moins fondamentalement, dans le monde. Le nom, en tant que pur signifiant, fait trou (et bord) en effet dans l'indifférencié pour donner forme à la scansion première du même et de l'autre, de l'identité et de la différence, étant, à la manière du trait unaire, ce qui fait qu'il y a de l'UN³.

Ce foisonnement des images n'est donc pas dissémination absolue, mais multiplicité qui se laisse en partie déchiffrer par le tranchant d'un regard capable de discerner quelques lignes à la surface bariolée des choses. Déchiffrer le monde suppose ainsi le *foyer* d'un regard depuis lequel est tracée la ligne délimitante qui rompt avec le magma des sensations; première trace d'un ordre ou d'une forme qui fonde la représentation et son sujet.

MORTELLE TEMPÊTE

Si la description de cette chambre d'hôtel nous place ainsi, d'entrée de jeu, dans le registre de

l'illusion ou de la multiplicité mouvante des êtres et des choses, il n'en demeure pas moins que le Narrateur nous raconte, à cet égard, un processus de désillusion et de conversion à quelque bon usage de l'imagination. Ainsi commence d'ailleurs le paragraphe qui suit: «Mais rien ne ressemblait moins non plus à ce Balbec réel que celui dont j'avais souvent rêvé [...]» (376). Il s'agit alors pour le Narrateur de mesurer les effets de distorsion de sa rêverie d'enfant sur le monde; voilà pourquoi il en appelle aussi au «réel» afin de ne pas se laisser envahir par la folie. Le texte se construit ainsi sur l'opposition du rêve et de l'éveil, de l'illusion et de la lucidité, sans laquelle sans doute le vertige de l'illusion ne serait pas même senti comme tel. L'appel à la «vie réelle de la nature» est donc l'appel à ce qui, chez le Narrateur, serait plus fort que la rêverie:

Je n'avais pas de plus grand désir que de voir une tempête sur la mer, moins comme un beau spectacle que comme un moment dévoilé de la vie réelle de la nature; ou plutôt il n'y avait pour moi de beaux spectacles que ceux que je savais qui n'étaient pas artificiellement combinés pour mon plaisir, mais étaient nécessaires, inchangeables – les beautés du paysage ou du grand art. (377)

Cette scène apparaît d'abord comme une scène de vérité – de vie ou de mort. N'est-elle pas en effet la scène de l'appel à l'avènement de la loi – expérience qui d'emblée assigne le Narrateur à une contingence existentielle dans la mesure où il y reconnaît non seulement la «vie réelle de la nature», mais une *force* à laquelle il est assujéti? Tempête qui le fait aussi, du même coup, sujet-de-la-mort ou de la finitude alors qu'il vient là se heurter à une autre vision où la mort apparaît comme la scène ultime qui arrête le déchaînement de l'imagination et son ludisme supposé. Moment de vérité qui coïncide avec l'extrême péril, là où l'ultime maître est la mort (pour le dire avec Lacan)⁴. Appel, donc, au dépassement: «Je n'étais curieux, je n'étais avide de connaître que ce que je croyais plus vrai que moi-même [...]» (377). Manière de dire encore que la souveraineté imaginaire du Narrateur – et son désir de rêver à l'infini ce que

pourrait être le monde – s'arrête ici sur cette scène, ce sublime tableau devant lequel il éprouve sa finitude ou sa contingence. La nature tempétueuse et mortelle suppose en effet cette altérité sur laquelle vient se briser la toute-puissance du sujet-de-la-rêverie, altérité qui s'avère «l'absolument vrai»: «Je voulais aussi pour que la tempête fût absolument vraie, que le rivage lui-même fût un rivage naturel, non une digue récemment créée par une municipalité» (377). Bien que la scène soit racontée sur un ton où s'entend la naïveté propre à l'enfance, elle n'en reste pas moins structurante dans le jeu de cette opposition entre l'intériorité omnipotente de la rêverie et la contingence de l'extériorité où se révèle l'expérience de l'autre (selon toutes ses formes). Ainsi, de la chambre protéiforme à la tempête comme scène ultime de vérité, un parcours narratif et imaginaire se dessine qui coïncide avec la quête identitaire du Narrateur.

Le réveil du sujet réside ainsi non seulement dans le fait de se savoir mortel, mais de le savoir en renonçant du coup à la toute-puissance de la rêverie qui, ignorant les contingences de l'espace-temps, donne l'illusion de se réfugier dans l'éternité ou l'immortalité. Se savoir mortel – quand bien même la mort serait irréprésentable –, ce n'est en définitive que le savoir inconscient d'être entièrement déterminé par le manque, l'interdit et la contingence, à partir de quoi *désirer* prend un sens. À l'origine, serait donc aussi ce nœud de désir et de mort qui fonde la vie. D'une scène à l'autre – murs-miroirs et tempête –, le Narrateur passe ainsi des jeux de l'illusion à l'appel véhément de la vérité; non pas pour se neutraliser dans sa quête de savoir, mais pour mieux en reconnaître les vertiges et les certitudes.

LA LIGNE DU TRAIN

Commence ensuite le long développement sur le nom. On remarque d'abord que la rêverie du Narrateur sur Balbec a pour point de départ un effet de citation; c'est Legrandin et Swann qui ont d'abord nommé et décrit Balbec et qui l'ont ainsi donné à désirer. Le nom surgit donc avec l'aura de sa renommée qui, de surcroît, enchaîne le sujet à

l'Histoire; car cet enchaînement est déjà le fil de l'Histoire ou l'anastomose du récit où s'inscrit le Narrateur. Manière encore de dire qu'il n'a pas un accès immédiat au monde, mais qu'il est plutôt toujours déjà pris dans une chaîne (une généalogie) dont il ne connaît pas (encore) l'enchaînement singulier. Quelques pages plus loin, le Narrateur est d'ailleurs explicite à cet égard :

Aller aux Champs-Élysées me fut insupportable. Si seulement Bergotte les eût décrits dans un de ses livres, sans doute j'aurais désiré de les connaître, comme toutes les choses dont on avait commencé par mettre le «double» dans mon imagination. (386)

C'est ce «double» qui est premier, et le monde ne se donne au sujet que nommé, toujours déjà. Division inaugurale qui détermine son expérience du temps et de l'espace; division qui le fait sujet à la fois de la perte et de la quête. Au commencement, est donc aussi la re-nommée, c'est-à-dire la répétition, dans la mesure où connaître n'a lieu que depuis le désir de cet autre qui nous parle déjà en nous dévoilant le monde; le premier regard que pose le sujet sur le monde étant d'entrée de jeu traversé, annoncé, donné par la parole de l'autre. De surcroît, cet effet de citation est polyphonique puisqu'il condense le Balbec brumeux, funéraire et antique de Legrandin avec le Balbec de Swann, dont l'église est d'un curieux gothique presque persan, donnant à rêver le Balbec-Nature aussi comme œuvre d'art. Télescopage des récits ou des visions qui fait de Balbec un vaste tableau d'Histoire tout autant qu'un sublime morceau de Nature (à quoi s'ajoute la vision tempétueuse du Narrateur); le Narrateur absorbant le monde – Nature et Histoire – en un seul tableau.

Le paragraphe qui suit cet élan poétique est celui, on oserait dire plus prosaïque, de la rêverie sur «les réclames des Compagnies de chemin de fer» :

J'aurais voulu prendre dès le lendemain le beau train généreux d'une heure vingt-deux dont je ne pouvais jamais sans que mon cœur palpitât lire, dans les réclames des Compagnies de chemin de fer, dans les annonces de voyages circulaires, l'heure de départ: elle me semblait inciser à un point précis de l'après-midi une savoureuse entaille, une marque mystérieuse à partir de

laquelle les heures déviées conduisaient bien encore au soir, au matin du lendemain, mais qu'on verrait, au lieu de Paris, dans l'une de ces villes par où le train passe et entre lesquelles il nous permettrait de choisir; car il s'arrêtait à Bayeux, à Coutances, à Vitré, à Questembert, à Pontorson, à Balbec, à Lannion, à Lamballe, à Benodet, à Pont-Aven, à Quimperlé, et s'avancait magnifiquement surchargé de noms qu'il m'offrait et entre lesquels je ne savais lequel j'aurais préféré, par impossibilité d'en sacrifier aucun. (378-79)

Le guide horaire du train est pour ainsi dire un autre premier livre (tel *François le Champi*); livre du nom, des noms enchaînés les uns aux autres par la magie d'un chemin – d'une ligne – qui semble tracer un ordre (un sens) au-delà de la confusion première du monde. L'énumération, la série, apparaît là comme le degré zéro de l'écriture, l'ordre premier ou la séquence minimale du récit. Ce guide horaire arraisonne en effet la rêverie à un ordre précis en ce qu'il suppose un sujet capable de s'orienter dans l'espace et le temps. On peut d'ailleurs lire ce «point précis», cette «savoureuse entaille», cette «marque mystérieuse» comme le nécessaire repérage du sujet à l'égard d'une vision soumise à un continu processus de métaphorisation et de métamorphose. Même s'il est support de la rêverie sur les noms – avec ce que cela suppose d'arbitraire et d'associations subjectives –, le guide horaire n'en reste pas moins le récit minimal et premier qui assure l'ancrage du sujet dans le temps et l'espace; déictique ou effet de coupure où se discernent le même et l'autre, l'ici et le là-bas, l'hier, le maintenant et le demain. Premier temps du sujet qui se confond dès lors avec l'énonciation des déictiques. Le train, symbole de ponctualité et de régularité – et, donc, de quasi-certitude –, évoque l'avènement du discernement et de son sujet; appel au réel encore, à l'extériorité, à l'arbitraire de son ordre qui dépasse toutes volontés. Cette scène s'articule également à la précédente (celle du sublime tableau de Balbec) par son appel au réel, à l'extériorité, même si la rêverie reprend de plus belle dès lors que le nom – Bayeux, Coutances, Quimperlé – relance le sujet-du-rêve (ainsi qu'on va le voir plus loin).

La suite de ce passage nous montre enfin la souveraine plasticité de l'imagination du Narrateur qui, selon qu'il évoque Balbec ou le nord de l'Italie (Florence), passe d'un rêve à un autre, d'une modulation particulière de sa sensibilité à une autre – soit du Balbec tempétueux et gothique au printemps parfumé et diapré de Florence: «Puis il arriva qu'une simple variation atmosphérique suffit à provoquer en moi cette modulation sans qu'il eût besoin d'attendre le retour d'une saison» (379). Le trésor d'images est donc d'abord celui qui lui vient du corps; entrelacement de sensations tout à la fois précises, diffuses et confuses à l'égard du monde qui l'entoure. Le Narrateur est ainsi, en son commencement, ce corps de souvenirs enchevêtrés – nœuds de sensations, d'images, et de signifiants – plutôt que l'idéale conscience de soi affranchie du sensible. En cela, il ne maîtrise pas encore sa rêverie – maîtrise qui ne saurait qu'être toute relative d'ailleurs –, ni le cours impétueux et intempestif de son imagination dans les eaux tumultueuses des sensations. Désir de maîtrise qui s'affirme cependant dans la suite du texte:

Mais bientôt comme ces phénomènes naturels dont notre confort ou notre santé ne peuvent tirer qu'un bénéfice accidentel et assez mince jusqu'au jour où la science s'empare d'eux, et les produisant à volonté, remet en nos mains la possibilité de leur apparition, soustraite à la tutelle et dispensée de l'agrément du hasard [...]. Je n'eus besoin pour les faire renaître que de prononcer ces noms: Balbec, Venise, Florence, dans l'intérieur desquels avait fini par s'accumuler le désir que m'avaient inspiré les lieux qu'ils désignaient. (379-80)

Science de la magique appellation-épellation des noms depuis laquelle s'affirme la souveraineté de l'imagination du Narrateur, dont il cherche cependant à analyser l'enchantement qu'elle exerce sur lui; l'écriture s'avérant dès lors un patient travail d'exorcisme.

NOMS MONOCHROMES

(ou la jouissance première des signifiants)

Le Narrateur analyse ainsi comment lui-même passe de la passivité à la maîtrise – quand bien même

ce serait pour déchanter, plus tard, de cette autre forme de rêverie. Car, parmi ces «lois propres» qui déterminent son rapport à la nomination, il y a d'abord celle où s'impose une vision monochrome:

Mais les noms présentent des personnes [...] une image confuse qui tire d'eux, de leur sonorité éclatante ou sombre, la couleur dont elle est peinte uniformément comme une de ces affiches, entièrement bleues ou entièrement rouges, dans lesquelles, à cause des limites du procédé employé ou par un caprice du décorateur, sont bleus ou rouges, non seulement le ciel et la mer, mais les barques, l'église, les passants. (380-81)

Processus d'uniformisation qui noue ensemble les divers objets que perçoit le sujet, lequel correspond en effet à un moment déterminé de la connaissance qu'il a alors du monde et de son propre désir; délimitation qui a pour effet de rendre sa vision du monde monochrome, excluant l'épaisseur de l'expérience ou l'altérité des choses et des êtres. Or si le nom est réceptacle du rêve, agglutination de sensations et d'associations diverses, il n'en demeure pas moins délimité par le désir. En cela, cette limitation est une première façon de fixer l'objet, de l'assigner à un sens; première forme de l'unité ou de l'unification qui, tout illusoire ou subjective qu'elle soit, permet au sujet de rêver les objets du monde dans l'horizon de son désir, comme un geste d'appropriation; geste premier et fondateur dont il lui faudra ensuite reconnaître le leurre. Sans doute en est-il d'ailleurs toujours ainsi, alors que l'on peut considérer que le premier âge du signifiant (ou du nom) est celui où il le voit se confondre entièrement avec sa jouissance. La monochromie du nom équivaut ainsi à ce geste premier d'appropriation, lequel se heurte cependant au temps second de l'expérience.

Cette vision monochrome est donc – si l'on prend en considération ce qu'il en est de la nature même du sujet – à la fois *vraie et fausse*; vraie, dans la mesure où le sujet ne peut que reconfigurer en un foyer unifiant son expérience flottante du monde; fausse, puisque le poids de l'altérité défait ou corrige cette vision dès lors qu'il noue sa fantasmagorie à l'expérience toujours contingente qu'il fait du monde. Double temps du

sujet qui oscille entre l'unification et la dispersion, laquelle scande toute son expérience perceptuelle et cognitive. Cette vision monochrome correspond ainsi à ce premier temps où le sujet n'a pu advenir qu'à s'inscrire dans ce double geste où il est à la fois nommé (premiers signifiants de son désir) et nommant, tentant aussi de maîtriser un tant soit peu le manque qui traverse toute parole; scène originaire où l'*infans* cherche à retrouver la plénitude du nom (et) de la jouissance⁵? La métaphore de la monochromie se laisse ainsi déchiffrer dans l'économie du signifiant comme le premier nom de la jouissance, nœud de corps, d'être et d'altérité.

Le nom est ainsi le foyer d'une multitude d'images reconfigurée selon le désir du Narrateur – du rêveur. Mais, on l'a vu, ce foyer est monochrome dans la mesure où il se construit sur un désir qui méconnaît une certaine expérience de l'altérité. Il y a d'ailleurs dans cette monochromie quelque chose qui relève du solipsisme puisque le Narrateur, évoquant les noms, réécrit, semble-t-il, un nouveau dictionnaire du monde, lequel n'est aussi que son propre roman; évocation enchanteresse où le signifiant semble précéder le signifié:

Le nom de Parme, une des villes où je désirais le plus aller, depuis que j'avais lu La Chartreuse, m'apparaissant compact, lisse, mauve et doux, si on me parlait d'une maison quelconque de Parme dans laquelle je serais reçu, on me causait le plaisir de penser que j'habiterais une demeure lisse, compacte, mauve et douce, qui n'avait de rapport avec les demeures d'aucune ville d'Italie puisque je l'imaginais seulement à l'aide de cette syllabe lourde du nom de Parme, où ne circule aucun air, et de tout ce que je lui avais fait absorber de douceur stendhalienne et du reflet des violettes. (380-81)

Nommer a quelque chose de magique, faisant apparaître un monde délimité par le désir tout-puissant du sujet. Il suffit de prononcer les syllabes de quelque nom – formule incantatoire – pour donner à voir un tableau ou voir se déployer l'enchaînement des sensations et des récits qu'il renferme. Tel un coffret précieux rempli de prédicats qui, lorsqu'il est proféré, répand son trésor, le nom est comme le

premier maillon d'une chaîne à quoi se rattache un surnom (un éponyme), une périphrase, un récit. Cette vision monochrome du monde est aussi une autre façon de rappeler que le sujet est inscrit dans les signifiants premiers et secrets où son désir s'est noué. Sans doute, il ne suffit pas de constater le leurre de ce cratylisme qui traverse le texte proustien – et l'histoire de la littérature –; peut-être nous faut-il plutôt remarquer que cette rêverie motivante sur les noms est aussi un moment constitutif dans la mesure où le désir de cette motivation correspond au désir de fusion archaïque avec le monde (la Mère), là où règne supposément quelque idéal chant de béatitude. Cette pensée magique (ou monochrome) est d'ailleurs évoquée en rapport avec les «œuvres des primitifs» (383); en cela, langue rêvée de l'origine. Au commencement serait donc cet enchantement pour la musique du nom, pleine de ses associations subjectives, laquelle correspond aussi à quelque langue première de la jouissance. Ce rapport au nom relève enfin de la pensée magique dans la mesure où le sujet tend ici à nier l'arbitraire qui fonde la langue, se liant aux noms sur le mode d'une rêverie motivante⁶.

Au commencement règne ainsi cette loi d'association subjective, stratifiée et rhizomatique, plaçant l'avènement de la conscience dans l'après-coup d'une parole qui, toute fragmentaire, fragile et provisoire qu'elle soit, cherche à dénouer cette fascination originaire pour le signifiant, c'est-à-dire pour cette lettre-corps qui marque l'entrée du sujet dans l'ordre du désir. Logique du temps premier où le nom apparaît d'abord comme un agrégat de désirs (de signifiants) qu'avec l'expérience, cependant, le Narrateur saura ou voudra discerner, rompant ainsi avec le plaisir parfois ambigu de cette profération. Cette magique appellation-épellation n'a-t-elle pas d'ailleurs quelque chose de vaguement onaniste puisque le sujet ne (se) nomme ici que pour se donner immédiatement – et dans une sorte d'hallucination – l'objet de son plaisir? Plaisir des noms qui est comme le corps premier de l'auto-érotisme. Plaisir des noms (Florence, Venise, Pise) qui est décrit aussi comme le

ressassement insatiable d'une « mélodie » (383), vécu comme « quelque chose d'aussi profondément individuel que si ç'avait été un amour, un amour pour une personne [...] » (384). Ressassement amoureux qui ne passe pas par l'expérience d'une rencontre tangible, mais plutôt par l'évocation obsessionnelle et fantasmagique de quelques noms : « Ces images irréelles, fixes, toujours pareilles, remplissant mes nuits et mes jours [...] » (383). Ruminations qui piègent le Narrateur dans une monomanie solipsiste, prisonnier malheureux du même réseau d'images : « Peut-être même la simplification de ces images fut-elle une des causes de l'empire qu'elles prirent sur moi » (382). Ce jouissif ressassement du nom s'avère donc aussi ravissement dysphorique ou fascination mortifère puisque le Narrateur est pour finir dépossédé, bien qu'il croit par moments être celui qui en maîtrise la scène. D'où l'ambiguïté d'une telle posture où le Narrateur est à la fois tout-puissant et, cependant, enfermé dans le rêve de ses associations subjectives. On peut également reconnaître, dans cette rêverie sur le nom, le geste d'un sujet jouant du nom comme l'enfant de la bobine, le faisant apparaître et disparaître à volonté ; *Fort-Da*, ou scansion première où se donnent à symboliser la présence ET l'absence de l'autre ; jeu qui permet justement de symboliser ce rapport à l'autre sur le double mode de la maîtrise ET du dessaisissement⁷. Comme cette bobine, le nom serait ce avec quoi le Narrateur s'amuse et expérimente son désir, tenant à distance notamment le piège séduisant, mais étouffant, d'une imagination absolument souveraine.

DÉSINCARNATION

Cet épisode sur les noms se termine par l'annonce tant attendue du voyage à Florence et Venise, sonnant en quelque sorte la fin de la rêverie du Narrateur qui réagit alors ainsi : « [...] je sentis s'opérer en moi une miraculeuse désincarnation ; elle se doubla aussitôt de la vague envie de vomir [...] » (386). L'annonce du voyage apparaît comme un événement trop lourd à porter, inassumable peut-être parce qu'il montre l'incommensurable écart entre le rêve et la réalité.

N'est-ce pas le corps qui se dresse là, paniqué devant cette épreuve redoutée ? « Miraculeuse désincarnation » d'un corps qui se défait soudainement de son corps-de-rêveries pour se soumettre à celui de la souffrance, du manque et de la finitude ; comme si, au moment de franchir la ligne entre la souveraineté du rêve et l'expérience de l'autre (dans ce cas, de la ville), une nausée s'emparait de lui pour lui faire « vomir » les noms idéalisés, recrachant son rêve pour ne laisser là qu'un malade du rêve, incertain du rapport qui prévaut entre lui-même, les mots et les choses. Comme si le corps le rappelait à l'ordre, lui rappelait que le corps a son ordre dans la mesure où il y a renoncement à la toute-puissance des idées, sinon à la magie⁸. La « désincarnation » s'avère ainsi comme le renoncement à ce corps souverain de l'imagination, à la fois tout-puissant et fragile, pour mieux renaître dans un autre corps, et advenir, à travers cette épreuve, comme un autre ; moment de vérité qui s'affirme justement par l'assomption de la distance entre les mots et les choses, et la reconnaissance de l'altérité :

Ainsi elle [Venise] et la Cité des lys n'étaient pas seulement des tableaux fictifs qu'on mettait à volonté devant son imagination, mais existaient à une certaine distance de Paris qu'il fallait absolument franchir si l'on voulait les voir, à une certaine place déterminée de la terre, et à aucune autre, en un mot étaient bien réelles. (385)

Franchir une quelconque distance entre deux points de l'espace suppose donc, contrairement à la volatilité de l'imagination, un autre corps soumis aux contingences du temps et de l'espace. Ce qui s'oppose ici à l'expérience vertigineuse de la rêverie – laquelle suppose toutes sortes de vitesses et d'amalgames que le jeu de la métaphore et de la métonymie proustiennes donne à voir – est l'affirmation d'un autre espace-temps dominé par le point – « à une certaine place déterminée de la terre » – et la ligne, le tracé de la distance, aussi bien dire, par la géométrie. Le texte s'inscrit ainsi dans un double procès où se remarquent les deux temps, inextricablement noués, du sujet : souveraineté de l'imagination et contingence de l'espace-temps. Double procès qu'assume enfin le

Narrateur : « [...] les deux Cités Reines dont j'allais avoir, par la plus émouvante des géométries, à inscrire les dômes et les tours dans le plan de ma propre vie » (385). La « plus émouvante des géométries » réside en effet dans la superposition, la double focalisation de ces deux plans – subjective et objective – qui traverse le sujet, *en même temps*.

Il n'y a donc pas à choisir entre l'un et l'autre – pour vanter l'impossible constitution d'un sujet ou, au contraire, affirmer l'existence du seul sujet de la métaphysique de la présence et de l'identité –, puisqu'il s'agit plutôt de reconnaître ce double foyer comme étant au fondement de l'expérience du monde, alors que le sujet s'avère à la fois rêveur et arpenteur géomètre. C'est sans doute en cela que la fiction proustienne se laisse également lire à ce niveau comme un vaste traité sur le bon usage de l'imagination.

GILBERTE! (*le deuxième temps du nom*)

L'épisode qui suit celui de la rêverie sur les noms concerne la rencontre entre le jeune Narrateur et Gilberte, fille d'Odette et de Charles Swann. Une autre expérience du nom s'impose ici qui implique justement la reconnaissance de l'autre. L'épreuve du désir, de l'amour, de la jalousie et de la souffrance – bref, du manque et de la non-maîtrise – suppose en effet un nouveau rapport au nom. Véritable coup de cymbale dans le rêve (dans le texte), le Narrateur s'éveille enfin ici tout autrement à l'écoute du nom :

Ce nom de Gilberte passa près de moi, évoquant d'autant plus l'existence de celle qu'il désignait qu'il ne la nommait pas seulement comme un absent dont on parle, mais l'interpellait; il passa ainsi près de moi, en action pour ainsi dire, avec une puissance qu'accroissait la courbe de son jet et l'approche de son but [...]. (387)

L'interpellation en ce qu'elle suppose tout le registre de la demande – appel, déclaration, promesse, prière – donne à entendre la dimension intersubjective de la parole : « [...] il ne la nommait pas seulement comme un absent dont on parle, mais l'interpellait [...] » (387). Scène qui laisse le Narrateur d'abord douloureusement exclu, montrant bien que la

gratification du babil magico-imaginaire sur les noms ne lui est plus d'aucun secours. L'expérience de l'autre commence ainsi par celle de la douleur : « [...] toute cette vie séparée de la mienne que par deux fois, condensée dans le nom de Gilberte, j'avais sentie passer si douloureusement près de moi [...] » (388). Un nom est lancé – une force, une action, un désir – par un autre et pour un autre, lequel est le contraire du nom de la rêverie (nom monochrome du ressassement, complaisante mélodie, ritournelle, litanie qui mime le règne des signifiants premiers de la jouissance). Le nom est également ici parcours, destination, ou chemin par « la courbe de son jet et l'approche de son but » ; il trace ainsi une ligne entre deux êtres, dessinant les lignes congruentes d'une autre géométrie du désir. Si l'interpellation rompt avec la rêverie des signifiants, le nom oblige ainsi le sujet à faire l'épreuve d'une distance, d'une séparation, d'une coupure ; violence qui arrache le Narrateur à son corps-de-rêve et qui a d'ailleurs la violence du cri :

[...] et le jetai en plein air comme un cri ; – laissant déjà flotter dans l'air l'émanation délicieuse qu'il avait fait se dégager, en les touchant avec précision, de quelques points invisibles de la vie de Mlle Swann [...] formant, passager céleste au milieu des enfants et des bonnes, un petit nuage d'une couleur précieuse, pareil à celui qui, bombé au-dessus d'un beau jardin du Poussin, reflète minutieusement, comme un nuage d'opéra plein de chevaux et de chars, quelque apparition de la vie des dieux ; – jetant enfin, sur cette herbe pelée, à l'endroit où elle était un morceau à la fois de pelouse flétrie et un moment de l'après-midi de la blonde joueuse de volant [...] une petite bande merveilleuse et couleur d'héliotrope, impalpable comme un reflet et superposée comme un tapis, sur lequel je ne pus me laisser de promener mes pas attardés, nostalgiques et profanateurs [...]. (387)

Ce cri – Gilberte! – interrompt la rêverie du Narrateur, comme si l'altérité se manifestait à lui par cette violence première ; épreuve de la contingence contre le babil solipsiste. Le nom, lancé avec force, éclat, résonne pour éveiller au désir ; ce cri marquant l'avènement d'une inscription ou d'un repère, laissant d'ailleurs dans l'air une trace précise « de quelques points invisibles de la vie de Mlle Swann ». L'appel au

précieux et au minutieux suggère une expérience du dicible, sinon de la précision, qui contraste avec le vertige impressionniste où baigne, à d'autres moments, le Narrateur. Ce nom, pareil à un petit nuage qui se détache du décor, se laisse en effet admirer comme un tableau; ce qui suppose ici un renversement poétique où le nuageux de la perception impressionniste est pour ainsi dire retraduit ou reconfiguré selon la ligne discernable d'un désir. La vision du nuage – paradigme d'un certain flou impressionniste – se singularise, dessinant le paysage de cet amour, lisible enfin comme peut l'être le nom même de Gilberte. De même, ce nom fait saillie sur le gazon, en laissant «une petite bande merveilleuse et couleur d'héliotrope, impalpable»; il s'incarne ainsi, corps de lumière qu'on ne peut toucher mais qui est malgré tout la trace d'un désir reconnu. «Gilberte!» vient donc interrompre, ponctuellement, le registre impressionniste de la perception qui menace de dissoudre le sujet dans l'indifférencié; nom de l'amour (d'un désir) qui s'incarne enfin à la surface toujours labile des sensations et des perceptions.

Cette rencontre avec Gilberte, si elle est d'abord réveil et ravissement, est aussi cependant expérience de la séparation, plaçant le Narrateur dans l'attente d'une autre rencontre. D'ailleurs, l'espoir d'une telle rencontre fait de lui un nouvel interprète de la nature, recadrant sa vision autour de son désir (jusqu'à la fascination, encore); ainsi en est-il de ce rayon de lumière dont il observe le jeu sur le balcon et qui s'avère, *en même temps*, promesse de beau temps et de l'éventuelle présence de Gilberte aux Champs-Élysées:

Lierre instantané, flore pariétaire et fugitive! [...] de celles qui peuvent ramper sur le mur ou décorer la croisée; pour moi, de toutes la plus chère depuis le jour où elle était apparue sur notre balcon, comme l'ombre même de la présence de Gilberte [...]. (389)

Ce rayon de soleil qui se répand sur le monde, découpant le balcon, métaphore de Gilberte, s'offre ainsi à déchiffrer comme étant l'autre nom de son désir; il est le nom (Gilberte-lierre) qui, telle une fleur,

s'agrippe, grimpe, recouvre, enveloppe un autre corps. «Gilberte» devient ainsi le nom paradigmatique du nouage, de l'alliance, du désir et de l'amour; nom-fleur, nom de l'efflorescence amoureuse qui se lie à l'autre. Et ce jeu de lumière sur le balcon, scène de l'attente, se donne justement à lire selon une autre esthétique que celle d'un certain fondu impressionniste:

[...] je la voyais atteindre à cet or inaltérable et fixe des beaux jours, sur lequel l'ombre découpée de l'appui ouvragé de la balustrade se détachait en noir comme une végétation capricieuse, avec une ténuité dans la délinéation des moindres détails qui semblait trahir une conscience appliquée, une satisfaction d'artiste [...]. (389)

Le jeu de la lumière n'est donc pas ici (con)fusion des objets puisque le rayon donne plutôt à voir le monde dans sa discernabilité («avec une ténuité dans la délinéation des moindres détails»), sinon, même, dans sa fixité («je la voyais atteindre à cet or inaltérable et fixe»). La description du balcon est donc moins impressionniste que géométrisante; travail d'écriture où se donnent à lire et à désirer des corps distincts. L'attente du Narrateur, son désir de l'autre, se soutient donc d'une autre scène imaginaire que celle de la rêverie monochrome, dès lors que la vision géométrisante s'avère travail de discernement et de reconnaissance. Le rayon découpe, sculpte, discerne comme le Narrateur discerne dans les signes, le jeu de la lumière, la présence d'un autre signe, celui de la possible rencontre avec Gilberte. Travail de discernement et d'analyse où le Narrateur n'est pas simplement absorbé par la danse des corps dans la lumière chatoyante, mais se repère dans le monde; comme si le désir était tout autant expérience de l'illusion – qui est l'autre? – que de la lucidité. La géométrisation des images soutient donc le Narrateur dans sa quête de discernement et de lucidité, tel un art de la fine broderie, sinon de l'écriture: «[...] le soleil apparu entrelaçait des fils d'or et brodait des reflets noirs» (390). Contemplation de la lumière qui suppose l'aigu, le tranchant, la pointe du regard; expérience qui est moins celle de ces masses

indistinctes fondant sur les objets que celle de la délimitation, de la séparation, de la ligne, de l'analyse. On remarque ainsi un double processus du rayonnement solaire puisqu'il baigne (regard impressionniste) et découpe (regard géométrisant et cubiste). Double regard que le texte proustien enroule et déplie tout à la fois autour de sa quête de l'autre et du monde.

Le texte se déploie en effet comme une nappe faite d'une double trame où se dévoilent tout à la fois le flou et le tranchant d'un certain regard. Cette attente langoureuse de Gilberte, mobilisant chez le Narrateur le travail de l'interprétation, a d'ailleurs d'autres objets ou d'autres scènes: «Tout à coup l'air se déchira: entre le guignol et le cirque, à l'horizon embelli, sur le ciel entr'ouvert, je venais d'apercevoir, comme un signe fabuleux, le plumet bleu de Mademoiselle» (391). «Déchirure» dans la toile bariolée des perceptions (l'immobilité glacée des Champs-Élysées en hiver), laquelle fait l'événement, fait signe, pose le singulier, autant dire la marque, le trait, le nom de l'Aimée. On retrouve enfin la même image quelques pages plus loin, alors que le texte tresse ses divers motifs:

[...] cette attente finissait par me rendre plus émouvants, non seulement les Champs-Élysées entiers et toute la durée de l'après-midi, comme une immense étendue d'espace et de temps sur chacun des points et à chacun des moments de laquelle il était possible qu'apparût l'image de Gilberte [...]. (398)

Comme si l'espace-temps infini du monde (et l'impression perceptuelle de la dissolution-osmose des corps) se stabilisait enfin dans le nom de Gilberte, foyer d'un désir donnant sens et consistance à «l'immense étendue» de l'expérience. Le nom s'avère ainsi point de repère dans le monde des sensations multiples et infinies; ponctuation qui scande le flux ininterrompu des perceptions, des illusions, des savoirs.

Ce regard qui discerne n'est pourtant qu'un moment dans la conscience toujours en mouvement du Narrateur qui conserve aussi une image évanescence et instable de Gilberte (comme ce sera le cas aussi pour Albertine, et son fameux grain de

beauté). Mais cette image n'est pas nécessairement perdue à jamais, étant plutôt toujours à refaire:

[...] si depuis la veille je portais dans ma mémoire deux yeux de feu dans des joues pleines et brillantes, la figure de Gilberte m'offrait maintenant avec insistance quelque chose que précisément je ne m'étais pas rappelé, un certain effilement aigu du nez [...]. (394)

La figure (l'image) se recompose ainsi autour d'un trait, d'une marque ou d'un signe qui la rend à nouveau reconnaissable. Le souvenir imagé de l'autre peut bouger, s'effacer, se perdre; mais toute rencontre est aussi l'occasion d'une nouvelle «mise au point». Le Narrateur prend là encore conscience de la division qui le détermine, reconnaissant en lui deux «Moi»; l'un, hanté par l'incertitude des images, des souvenirs, et un autre, reconnaissant le même (Gilberte) à travers le changement: «[...] et que venait de me faire saluer et reconnaître un instinct aveugle [...] aussitôt tout se passait comme si elle et la fillette qui était l'objet de mes rêves avaient été deux êtres différents» (394). Ainsi, et malgré le subjectivisme de toute perception, le Narrateur ne se vautre pas sur l'image, idéale et idéalement fixe de Gilberte; au contraire, la rencontre de la jeune fille – et l'événement toujours répété de la contingence qu'elle incarne – le contraint à réviser son jugement ou sa perception. Travail continu de reconfiguration où alternent l'illusion et la lucidité.

À cet égard, le texte proustien ne cesse de mettre en scène cette loi où le premier temps de toute rencontre n'advient aussi qu'après coup. Premier temps qui ne se saisit que dans la répétition où est posé l'avènement toujours déjà différé d'une identité ou d'un «présent» toujours ponctuel.

ÉCRIRE SON NOM EN VAIN

Cette épreuve de l'altérité est lisible également lorsque le Narrateur, écrivant sans cesse le nom de l'Aimée, comprend qu'il ne fait là que se vautrer dans l'impuissance dès lors que la magique appellation-épellation s'épuise et ne tient pas la promesse de quelque incarnation fabuleuse. Qu'est-ce en effet que jouir du nom de l'autre s'il ne s'offre pas de lui-même à désirer?

Certes, à toutes les pages de mes cahiers, j'écrivais indéfiniment son nom et son adresse, mais à la vue de ces vagues lignes que je traçais sans qu'elle pensât pour cela à moi, [...] je me sentais découragé parce qu'elles ne me parlaient pas de Gilberte qui ne les verrait même pas, mais de mon propre désir qu'elles semblaient me montrer comme quelque chose de purement personnel, d'irréel, de fastidieux et d'impuissant. (393)

Nom où s'incarne la pure promesse d'une rencontre, d'un avenir, d'une possession; travail d'écriture cependant véhément, en dépit de cette prière incantatoire du nom de l'Aimée où apparaît la croyance originaire dans les pouvoirs de la nomination⁹. Comme si le nom de l'Aimée (de l'amour) saturait, en vertu de l'aura merveilleuse du désir, les aléas d'une vie sentimentale où s'expérimente le Narrateur et sur laquelle toute fois l'écriture romanesque tisse nécessairement sa toile. En cela, ce livre-cahier est surtout celui de l'impuissance, de la vide et vague rêverie autour d'un nom qui ne se laisse pas posséder. Voilà pourquoi ce livre est aussi celui de l'expérience du manque à partir duquel est symbolisée la place de l'autre; deuil, là encore, à l'égard de la rêverie incantatoire alors que la première jouissance pour le nom cède la place à la reconnaissance d'une altérité immaîtrisable. Mais le livre apparemment vain du ressassement et de l'appel est pour ainsi dire la première phrase à venir, sinon le premier récit, de ce qui ne sait pas encore se dire. Ce nom qui ne cesse de s'écrire à la pointe d'un désir véhément est donc là encore le livre premier, et *La Recherche* ne s'écrit-elle pas sur la toile de ce livre premier, palimpseste d'un cahier d'écolier qui tout à la fois dévoile et retisse autrement le nom d'un amour ancien? Le livre premier est livre de l'adoration, gloire du nom de l'Aimé(e) qui apparemment contient tous les livres secrets du Narrateur, le nom glorieux de l'amour valant, semble-t-il, tous les récits passés, présents et à venir¹⁰.

Cette rencontre avec Gilberte est donc l'autre scène et l'autre économie subjective du nom. Sur cette scène se déploie aussi, on l'a vu, un autre discours imaginaire où, s'opposant à l'esthétique du flou, le

motif géométrique s'impose pour fixer le sujet dans la trame d'une expérience de l'altérité. À cet égard, la bille d'agate que le Narrateur offre à Gilberte a sans doute valeur de symbole:

Je regardais avec admiration, lumineuses et captives dans une sébile isolée, les billes d'agate qui me semblaient précieuses parce qu'elles étaient souriantes et blondes comme des jeunes filles et parce qu'elles coûtaient cinquante centimes pièce. [...] Elles avaient la transparence et le fondu de la vie. [...] J'aurais aimé qu'elle pût les acheter, les délivrer toutes. (395)

Cette formule, «la transparence et le fondu de la vie», on peut justement la traduire comme étant l'expression des deux temps, inextricablement noués, du sujet: le «fondu» étant caractéristique d'une expérience où prédomine l'imaginaire impressionniste des magmas (miroir d'un sujet qui éprouve le monde sur le mode de l'indistinct), alors que la «transparence» relève davantage d'une expérience où s'affirme l'imaginaire consistant de la ligne et de la géométrie, transparence du cristal et figure de l'esprit lucide en quête de sa vérité – en tant qu'il désire ou qu'il cherche à recueillir «un peu de temps à l'état pur»¹¹. Cette bille se laisse ainsi déchiffrer comme la figure même du récit ou de la poétique proustienne. De plus, elle symbolise le lien à l'autre puisqu'elle fournit l'occasion d'une rencontre et d'un échange entre le Narrateur et Gilberte où entre en jeu la reconnaissance de l'autre, c'est-à-dire le nouage de deux paroles autour des gestes de payer, de donner et de conserver:

Pourtant je lui en désignai une qui avait la couleur de ses yeux. Gilberte la prit, chercha son rayon doré, la caressa, paya sa rançon, mais aussitôt me remit sa captive en me disant: «Tenez, elle est à vous, je vous la donne, gardez-la comme souvenir». (395)

L'objet noue le sujet à l'autre, en tient lieu, «permane» dans la suite du temps pour se faire histoire. Tel un symbole (un *symbolon*) – cet objet que les anciens brisaient en deux pour en conserver chacun une partie et mieux se reconnaître par la suite –, cette bille les unit et leur sert de repère ou de mot de passe¹². Le «rayon doré», la bille d'agate, tranche ainsi

dans le magma de la rêverie amoureuse pour nouer ensemble deux paroles.

La scène qui suit est d'ailleurs tout aussi symbolique de cette reconnaissance de l'altérité, scène d'écriture où il s'agit de passer par l'autre et la loi :

Le lendemain elle m'apporta, dans un paquet noué de faveurs mauves et scellé de cire blanche, la brochure qu'elle avait fait chercher. [...] j'eus peine à reconnaître les lignes vaines et solitaires de mon écriture sous les cercles imprimés qu'y avait apposés la poste, sous les inscriptions qu'y avait ajoutées au crayon un des facteurs, signes de réalisation effective, cachets du monde extérieur, violettes ceintures symboliques de la vie, qui pour la première fois venaient épouser, maintenir, relever, réjouir mon rêve. (395-96)

Cette brochure est un commentaire de Bergotte sur Racine ; mais elle est surtout l'occasion d'une scène d'écriture où apparaît la dimension symbolique de la reconnaissance de l'autre, du nom. La lettre – le télégramme, le petit bleu – doit en effet, pour arriver à son destinataire, être oblitérée par l'autre : le maître de poste qui atteste par ses initiales du respect de l'affranchissement et, possiblement, de la bonne adresse. Un tiers s'interpose ainsi, interrompant la circulation de la lettre pour mieux en valider le cours ; il est en quelque sorte le représentant de la loi, celui qui assure la circulation de la lettre et, dans une certaine mesure, celle des noms. L'altérité, l'extériorité du trajet ébranle ainsi le ressassement du nom adoré et place cette rêverie sous le regard d'un autre, paradigme de la loi. Le nom devient ainsi signature oblitérée – « violettes ceintures symboliques de la vie » – donnant, ponctuellement du moins, consistance et limite à la rêverie ; comme si l'imagination retrouvait là le ceinturage de la loi, garde-fou de toute rêverie. Ainsi, et alors que la première rêverie sur les noms prenait la forme d'une rêverie monomane – magique syllabaire de l'auto-érotisme –, l'usage des noms lui échappe enfin dès lors que l'autre (Gilberte) le nomme. En le nommant, c'est d'ailleurs comme si elle le tenait dans sa bouche, « [...] moi-même, nu, sans plus aucune des modalités sociales [...] » (396). Le Narrateur n'est plus ici le souverain onomatopée de sa

rêverie, mais, et parce qu'il est nommé, l'objet d'un autre qui le dessaisit un tant soit peu de lui-même.

Cette rencontre avec Gilberte est aussi l'occasion d'une nouvelle rencontre avec Charles Swann, lequel apparaît dès lors sous un autre éclairage :

[...] pour moi Swann était surtout son père, et non plus le Swann de Combray ; comme les idées sur lesquelles j'embranchais maintenant son nom étaient différentes des idées dans le réseau desquelles il était autrefois compris [...] il était devenu un personnage nouveau ; je le rattachai pourtant par une ligne artificielle, secondaire et transversale à notre invité d'autrefois [...]. (400)

Épreuve du temps encore qui, on le sait, altère l'image ou le souvenir. Pourtant, et telle une araignée, le Narrateur trace des lignes, établit des réseaux, lie le passé au présent. La ligne est « artificielle, secondaire et transversale », soit ; *mais elle tient*, fait tenir ou rattache ce qui autrement ne serait que traces dispersées par le vent. C'est cette « ligne » qui noue ensemble le même et l'autre, donnant malgré tout consistance au capricieux processus de la perception. Cette ligne est en définitive celle-là même du récit, de l'histoire, de la mémoire ; anastomose où s'inscrit l'avènement d'un sujet, mélange d'expériences vertigineuses et d'épiphaniques certitudes.

De même, le nom de Charles Swann lui paraît désormais « nouveau », étranger : « Il était toujours présent à ma pensée et pourtant elle ne pouvait pas s'habituer à lui. Je le décomposais, je l'épelais, son orthographe était pour moi une surprise » (405). Dans ce second temps du nom, celui-ci a aussi quelque chose d'immaîtrisable ou d'illisible, sans doute parce qu'il n'est pas le tout de l'identité, mais le point d'ancrage de cette identité à la fois reconnaissable et voilée dans le mystère de son origine. Mais pour saisir le mouvement de cette incertitude identitaire, ne faut-il pas que se maintienne le nom, trace minimale et première de l'identité sans quoi le jeu du même et de l'autre serait dissous dans une complète altérité, s'avérant dès lors altération. S'il y a un sens à parler du devenir-autre du sujet, c'est dans la mesure où le nom est cette instance qui, d'entrée de jeu, le lie à son

histoire et à la loi; sans quoi il n'y aurait pas de sujet, mais quelque chose justement d'innommable, en état de continuelle dissolution. En cela, le texte de Proust montre, simultanément, la fragilité de ce nouage du sujet à son nom (incertitude vertigineuse) et sa nécessité qui l'assujettit à la loi.

Double processus qui donne au texte et à la phrase cette forme tressée; double trame faite de vertiges et de certitudes là où alternent, sur le plan de l'imaginaire et de la constitution du sujet, le flou et la ligne, la fumée et le cristal, l'inconnu et la certitude¹³. La poétique du texte proustien est en cela pareille en effet à une robe (de Fortuny) – autre paradigme formel de la composition de la *Recherche* – en ce que cet art unit le chatoiement des tissus luxueux avec l'art du pli, c'est-à-dire de la ligne; la robe, le texte proustien, étant simultanément un art fait de volumes mouvants et changeants qu'accentue quelque séduisante démarche et que seul un art précis du pli permet de souligner¹⁴. Ce qui en d'autres lieux ne serait qu'une plate opposition s'avère ainsi chez Proust le subtil agencement de ce qui est à la fois multiple et, ponctuellement, singulier.

L'OUVRIÈRE INCONNUE-INVISIBLE

Le Narrateur est donc dans l'attente d'une lettre d'amour qui ne viendra jamais. Cette attente implique un rapport au temps et au savoir qui le fait bouger. De la rêverie sur les noms à l'épreuve du nom de l'autre (par l'amour, la souffrance), le Narrateur est en effet amené à reconnaître une division qui le traverse et qui est celle, en somme, du conscient et de l'inconscient. Ainsi, il a beau tisser, au fil des jours, le scénario rêvé de son amour pour Gilberte, il n'empêche qu'une autre loi est à l'œuvre qui retisse autrement la toile de cet amour :

Et tandis que mon amour, attendant sans cesse du lendemain l'aveu de celui de Gilberte, annulait, défaisait chaque soir le travail mal fait de la journée, dans l'ombre de moi-même une ouvrière inconnue ne laissait pas au rebut les fils arrachés et les disposait, sans souci de me plaire et de travailler à mon bonheur, dans un ordre différent qu'elle donnait à tous ses ouvrages. (403) [...] Il disait enfin, l'ordre nouveau dessiné par l'ouvrière

invisible, que si nous pouvons désirer que les actions d'une personne qui nous a peiné jusqu'ici n'aient pas été sincères, il y a dans leur suite une clarté contre quoi notre désir ne peut rien et à laquelle, plutôt qu'à lui, nous devons demander quelles seront ses actions de demain. (404)

Le Narrateur amoureux s'avère ici divisé entre ce qu'il croit vouloir et l'évolution secrète de son désir. Rêvant amoureuxment de Gilberte le jour, quelque chose se défait lentement, inconsciemment, dès lors qu'il est déçu, épuisé, et las de cet amour. Le désir évolue, (se) creuse (sur) une faille où apparaît un sujet toujours déjà divisé entre ce qu'il sait ou croit savoir de son désir; quête infinie avec ses vertiges et ses îlots de certitude. Tout se passe donc comme si le Narrateur était traversé par deux temps (et deux savoirs): un temps diurne où il persévère dans ses illusions (ses rêves) et un temps nocturne où il obéit ultimement à son corps, lequel révèle ce qu'il n'ose encore s'avouer. Temps secret qui pourra éventuellement s'exposer à la lumière du jour, s'inscrire dans le temps diurne pour devenir cette scène secrète enfin assumée. Division qui suppose une voix encryptée dans une autre, voix de ventriloque parlant de l'intérieur de la première pour mieux la trahir, l'égarer, la dévoiler. Voix du lapsus, voix secrète du désir; voix de l'inconscient. L'Ouvrière-inconnue-invisible est donc à l'écoute du sujet, reconfigurant ou retissant, telle une araignée, la mise en scène de son désir; processus qui n'abolit pas sa division, mais la lui donne à symboliser comme un continuel travail d'assomption. Le désir a donc son enchaînement, sa loi, sa scène de vérité sur laquelle il vient buter, et ce malgré toutes les parades où il se joue, s'explore ou se dévoile.

Cette «clarté contre quoi notre désir ne peut rien» est bien l'autre lucidité ou le second temps du savoir et de la clairvoyance. Cette désillusion a également pour effet de dissoudre l'amalgame enchanteur des noms, d'effacer la beauté des pages écrites de Bergotte sur Racine (cause de son amour pour Gilberte), ou de rompre le pouvoir magique de la bille d'agate :

[...] je m'apercevais qu'elles étaient antérieures à cet amour, qu'elles ne lui ressemblaient pas, que leurs éléments avaient été

*fixés par le talent ou par les lois minéralogiques avant que
Gilberte ne me connût [...]. (403)*

Travail de déliaison, d'analyse et de discernement. Car si le mode de pensée par association est premier, il n'est pas dit que le sujet ne puisse en dénouer le fil pour reconnaître le désir qui l'anime, en puisant dans une lucidité qui, paradoxalement, précède momentanément la conscience.

L'Ouvrière-inconnue-invisible est donc la figure qui incarne cette division originaire faite d'aveuglement et de lucidité qui structure le sujet. Or, le Narrateur ne peut que postuler la manifestation de cette lucidité, tout comme il ne peut que supposer que son expérience du monde n'est pas entièrement un abîme de folie. Ne touchons-nous pas là le noyau irréductible de toute démonstration alors que l'on bute sur un principe indémontrable, sauf à reconnaître quelque véracité ou bonté divine gardienne de la raison (comme Descartes)? Ce noyau originaire indémontrable se trouve en effet surmonté par l'invocation de quelque figure tutélaire, gardienne de l'avènement du sens. À cet égard, on peut dire que l'ouvrière apparaît comme la personnification (vaguement chimérique) d'une origine qui ne se laisse justement anticiper que par quelque figure, et non par la supposée pureté spéculative du concept¹⁵.

À l'origine serait donc aussi la figure, borne délimitant la folie et la lucidité, donnant à symboliser une inquiétante altérité qui erre dans les parages de l'innommable. Le récit invente ici la figure qui garde le Narrateur de tomber dans le magma impressionniste des sensations, tout en donnant forme à cette expérience¹⁶.

LE BON ANGE DE LA CERTITUDE

Tout le début de la *Recherche* peut d'ailleurs être lu comme une autre variation sur le thème de l'illusion et de la lucidité. On se souviendra en effet que le texte s'ouvre sur une expérience où le Narrateur apparaît dans l'état incertain entre la veille et le sommeil, passant de la lecture – du rêve éveillé? – au rêve, lisant et rêvant le livre sur lequel il s'est endormi, ne sachant plus par moment s'il lit, rêve ou dort:

Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de dire: «Je m'endors». Et, une demi-heure après, la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillait; je voulais poser le volume que je croyais avoir encore dans les mains et souffler ma lumière; je n'avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire, mais ces réflexions avaient pris un tour particulier; il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage: une église, un quatuor, la rivalité de François I^{er} et de Charles-Quint. (3)

La *Recherche* s'ouvre ainsi, non sans ironie pourrait-on dire, sur cette phrase impossible – «je m'endors» –, et sur cette expérience tout à la fois ordinaire et mystérieuse d'une certaine perte de conscience, prélude à l'aventure d'une autre dimension du savoir de soi. D'entrée de jeu, le lecteur est ainsi placé devant ce point impossible à cerner où l'état de veille se condense à celui du rêve, montrant la porosité, la fluidité et la plasticité de la conscience. La *Recherche* s'ouvre en effet sur ce vacillement du sujet où, tels des vases communicants, le conscient et l'inconscient s'entremêlent; expérience première d'une conscience qui, chaque nuit, perd ses repères ordinaires pour mieux communier avec les images qui l'habitent.

À cet égard, lire et rêver sont par moments un seul et même geste. La lecture n'est-elle pas d'ailleurs le geste emblématique de cette plasticité du sujet dans la mesure où lire, c'est d'abord *imaginer* et, en même temps, *s'identifier* aux êtres et aux choses. Notons que cette identification est ici maximale: église, musique, personnage historique; tout peut en effet s'anthropomorphiser et s'animer pour déjouer l'ordre contingent qui sépare les êtres et les choses. Or, que le sujet soit église ou quatuor, c'est non seulement poser le registre de l'identification comme fondamental, mais c'est surtout personnifier, faire vivre et donc, symboliquement, *donner la parole à ce qui en principe ne parle pas*. Geste que l'on connaît sous le nom de *personnification*, si l'on veut bien considérer que cette figure correspond à ce noyau de croyance ancien et persistant d'un monde entièrement et fondamentalement animé. En cela, la lecture peut

aussi être considérée comme le geste paradigmatique qui caractérise la présence du sujet au monde, alors qu'en lisant il ne cesse de s'identifier à ce qu'il imagine, animant et personnifiant ce qui autrement ne serait que l'inquiétant mutisme des choses. Si la *Recherche* s'ouvre ainsi sur une scène de lecture, d'identification ou de personnification, c'est justement qu'elle est peut-être la scène première d'un sujet qui, d'un monde muet, fait un monde parlant ou nommé (ainsi qu'on peut le lire par exemple dans *La Théogonie* d'Hésiode).

Cette personnification du monde est lisible dans l'épisode inaugural où le Narrateur décrit les chambres de son enfance :

Je me rendormais, et parfois je n'avais plus que de courts réveils d'un instant, le temps d'entendre les craquements organiques des boiseries, d'ouvrir les yeux pour fixer le kaléidoscope de l'obscurité, de goûter grâce à une lueur momentanée de conscience le sommeil où étaient plongés les meubles, la chambre, le tout dont je n'étais qu'une petite partie et à l'insensibilité duquel j'allais vite m'unir. (4)

Tout dort et s'endort, les êtres et les choses, s'animant semble-t-il du même souffle de vie, à tel point que le dormeur semble à peine se différencier de ce paisible « Tout » qui est comme le premier temps rêvé de l'existence. Sentiment d'unité quasi utérin – avant l'étincelle de conscience qui l'en séparera irrémédiablement – qui apparaît comme le sentiment fugace de l'existence avant qu'elle n'accède à sa dimension proprement humaine :

[...] et quand je m'éveillais au milieu de la nuit, comme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais; j'avais seulement dans sa simplicité première le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal [...]. (5)

Les chambres de l'enfance s'offrent ainsi à lire comme un autre premier livre dès lors que les murs, animés notamment par la lanterne magique, sont encore ici les surfaces animées d'un livre :

[...] et, à l'instar des premiers architectes et maîtres verriers de l'âge gothique, elle substituait à l'opacité des murs d'impalpables

irisations, de sumaturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentané. [...] Le corps de Golo lui-même, d'une essence aussi sumaturelle que celui de sa monture, s'arrangeait de tout obstacle matériel, de tout objet gênant qu'il rencontrait en le prenant comme ossature et en se le rendant intérieur, fût-ce le bouton de la porte sur lequel s'adaptait aussitôt et surnageait invinciblement sa robe rouge [...]. (10)

Tout comme les murs-bibliothèques du Grand Hôtel de la Plage à Balbec, les murs de la chambre s'animent, racontant une page de l'Histoire de France, alors que la matérialité contingente de la pièce se laisse docilement traduire dans quelque fabuleux récit; comme si l'ordre du possible ou de l'imagination arraisonait à sa vision celui de la contingence et du factuel. Vision quasi hallucinée qui suppose que la lecture (l'écriture) est d'emblée transfiguration du monde. Cette transfiguration n'est pas folle hallucination, mais l'ordinaire d'un sujet qui n'anticipe le monde que depuis l'imaginaire, c'est-à-dire depuis l'identification. Cela dit, si le récit de l'épisode des chambres montre aussi le vertige qui saisit le Narrateur dans le cours de ces identifications où il communique, sinon fusionne, autant avec l'espace de la chambre qu'avec le récit qui s'y condense, il n'en reste pas moins bien ancré dans la lucidité. Mais comment la justifier? C'est ici qu'intervient, après la longue et célèbre phrase des sept chambres où est raconté un certain vertige, une autre figure tutélaire, gardienne du sujet :

Certes, j'étais bien éveillé maintenant, mon corps avait viré une dernière fois et le bon ange de la certitude avait tout arrêté autour de moi, m'avait couché sous mes couvertures, dans ma chambre, et avait mis approximativement à leur place dans l'obscurité ma commode, mon bureau, ma cheminée, la fenêtre sur la rue et les deux portes. (8)

« Le bon ange de la certitude » – figure charmante aussi de l'habitude – se dresse ici pour ramener le voyageur à bon port après quelque vertigineux voyage astral, métempsycose ou voyage de l'âme dans un espace-temps soumis aux lois fantaisistes de

l'imagination. Tel un ange gardien, il veille sur le sujet pour qu'il puisse discerner entre le possible et le contingent. C'est donc une autre figure tutélaire qui apparaît là pour dénouer l'aporie première du sujet-de-la-parole et nécessairement répondre de l'origine de la lucidité sans répondre par le don (ou le non-savoir). L'ange de la certitude, tout comme l'ouvrière inconnue, est ainsi toujours déjà au cœur du sujet pour l'empêcher de se perdre dans quelque multiplicité dissolvante¹⁷.

LE BŒUF EN GELÉE ORIGINALE (épilogue)

Si cette archéologie de la conscience qu'est aussi la *Recherche* nous montre cette dépossession originale du sujet, elle n'en raconte pas moins, on l'a vu, l'avènement d'une écriture et d'un regard qui, sur cet abîme tourbillonnant de sentiments confus, édifie peu à peu la ligne de partage depuis laquelle parvient à se fonder, ponctuellement, une parole. À cet égard, le mouvement entier de la *Recherche* ne se laisse pas tant emporter par quelque vague procès de dissémination (des identités, des expériences, des désirs...) qu'il se recentre sur des îlots de certitudes ponctuelles sans lesquelles le Narrateur ne saurait trouver cette consistance minimale où prendre appui pour connaître un tant soit peu le tourbillon du monde. C'est dire que la multiplicité des expériences, des sensations et des impressions converge aussi vers un travail d'assomption où se nouent ensemble un désir et un regard, creusant ainsi le sillon secret de l'individualité. C'est d'ailleurs en cela que la *Recherche* s'élabore formellement depuis un imaginaire et une poétique de la consistance:

D'ailleurs, comme les individualités (humaines ou non) sont dans un livre faites d'impressions nombreuses qui, prises de bien des jeunes filles, de bien des églises, de bien des sonates, servent à faire une seule sonate, une seule église, une seule jeune fille, ne ferais-je pas mon livre de la façon que Françoise faisait ce bœuf mode, apprécié par M. de Norpois, et dont tant de morceaux de viande ajoutés et choisis enrichissaient la gelée. (TR, 340)

Pareils à la gelée du bœuf mode, les objets épars de l'expérience trouvent enfin cette consistance qui les

fait tenir ensemble, c'est-à-dire les donne à voir selon les lignes reconfigurantes d'un désir. De la même manière, on peut dire que la poétique du texte proustien retrouve ici, dans son ensemble, la problématique de l'origine et du sens. Si l'origine est en effet cet abîme que le NOM vient voiler pour le symboliser soit comme plénitude à venir (Dieu), soit comme abîme de non-sens ou de mystère, on peut dire que l'expérience proustienne de l'écriture s'est aussi mesurée à cet abîme originaire, édifiant, par-delà le vertige devant le sans-fond, la bordure minimalement consistante d'un nom, d'une parole, ou d'un regard. La gelée de bœuf mode – le nom – n'est-elle pas la consistance première qui s'élève magiquement au-dessus de l'abîme? De cet abîme, nous ne savons rien, puisque l'origine nous est justement voilée par le nom, la gelée originaire qui nous permet de persister au-dessus de cet inconnu radical, ou de cet « effroyablement ancien », pour le dire comme Blanchot¹⁸.

Le nom de l'origine n'étant qu'un voile déposé sur l'inconnu, celui-ci trace en définitive la limite – ce que les anciens appelaient déjà *Péras* dans son opposition à *Apeiron* – depuis laquelle sens et non-sens sont posés; et c'est parce que l'origine est radicalement inaccessible qu'il y a le commencement, le tracé de fondation, le sillon, ou le nom depuis lequel un sujet se mesure à l'inconnu ou à l'impossible¹⁹.

NOTES

1. Marcel Proust, « Esquisse d'« Un amour de Swann » », p. 438-439, dans *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Classique », 1988. Toutes les références renvoient à cette édition (similaire à celle de la Pléiade). Après une citation, je n'indiquerai que le folio entre parenthèses.

2. G. Genette, 1972 : 41-63.

3. Rappelons ici la formulation de D. Vasse : « Avoir un nom c'est être « Pierre » ou « Coralie ». Or l'homme ne peut se donner un nom, parce qu'il ne peut se donner l'être. Mais ayant reçu son nom d'un autre, il peut être, c'est-à-dire être différencié des choses et, par là même, les nommer. L'homme ne se différencie du monde – forme verbale

réfléchi – que s'il en est différencié – forme passive. En étant appelé par son nom – qui est et qui n'est pas son corps – il est délivré de son identification imaginaire au réel : il devient sujet. [...] Appeler un enfant du nom qui le désigne, c'est introduire dans le réseau des signes une rupture : un nom propre ne désigne rien parmi les choses représentées » (1974 : 128). Le nom propre, comme le trait unaire (tel que l'élaboré Lacan), est donc cette trace de pure différence sans laquelle le sujet ne saurait se différencier (risquant de se perdre dans le miroir infini de ses identifications). Cet ancrage dans le nom est aussi ancrage dans la loi dans la mesure où le nom du père s'inscrit alors en tiers par rapport à la mère, séparant symboliquement l'enfant de celle-ci, le différenciant pour lui donner statut de sujet.

4. J. Lacan, 1966 : 348.

5. C'est en effet par le jeu de la voix qu'est symbolisée la présence-absence de la mère ainsi que l'analyse D. Vasse : « En effet, toute séparation plus ou moins prolongée d'avec la mère [...] provoque, par suite de l'assimilation de la substance nourricière et de l'expulsion des excréments, un vide, qui met à nouveau en tension les organes des sens ordonnés à la sphère du subtil. Pleurs, cris, quête du regard et des mains, repérage des bruits... tentent de faire advenir l'objet primordial là même où il a disparu dans le corps. Maîtrisant ainsi l'angoisse de la mort, l'enfant tente de restaurer le sentiment de plénitude corporelle qui connote nécessairement celui de la présence. [...] Réveillé par la faim, le nourrisson imite en jouant avec l'air de son cavum le rythme parolier du discours de la mère, il attache son regard aux couleurs et aux formes qui l'évoquent. Ainsi les indices subtils d'une présence que l'enfant imagine, rendent déjà là la mère encore absente. Ces objets « mamaisés » (F. Dolto) investis par l'enfant diffèrent pour un temps son angoisse et l'apaisent. Ainsi, ce qui est éprouvé comme manque substantiel du corps est identiquement dans le cœur de l'enfant annonce et demande de la présence de l'autre. Au corps à corps se substitue le corps à cœur. Le repérage d'une couleur, la répétition d'un son, l'imitation d'un mouvement, l'hallucination d'une odeur, rétablissent imaginairement l'objet primordial manquant » (1974 : 87-88). C'est en ce sens que la rêverie proustienne sur les noms évoque ce temps de supposée plénitude alors que la voix (par le babil des signifiants) veut se confondre au corps de la mère.

6. Mon analyse ne s'attarde pas ici à déchiffrer l'incidence subtile ou secrète du signifiant sur le signifié. Citons, parmi les nombreuses études qui traitent de cette question, celles de R. Barthes (1972) ; N. Deschamps (1996) ; S. Gaubert (1980) ; G. Genette (1976) ; J. Milly (1983) ; A. Henry (1981). Ma lecture cherche plutôt à expliciter le processus de désillusion du Narrateur en montrant, non seulement l'importance symbolique de l'épisode avec Gilberte, mais celle aussi de la poétique du texte proustien qui, entre impressionnisme et géométrisation du regard, ouvre la voie à une autre conception du nom (du langage) et, par conséquent, de la conscience.

7. S. Freud, 1981.

8. S. Freud, 1965.

9. Dans les sociétés anciennes, nommer l'autre, c'est aussi avoir pouvoir sur lui ; c'est pourquoi le nom véritable est très souvent secret. Posséder le nom, c'est posséder l'être. Cf. J. Markale, 1983 : 29-39.

10. Cette écriture-adoration du nom de l'Aimée n'est pourtant pas celle que découvre le Narrateur de la *Recherche* ainsi qu'on peut justement en lire l'événement dans ce segment du *Temps retrouvé* (Folio/Classique, 1990) que l'on désigne généralement sous le titre « L'Adoration perpétuelle » (161-224). Récit dans lequel, notamment, il y raconte sa découverte d'un art qui s'inscrit dans une conception particulière de la mémoire et du corps (du « temps incorporé ») : « On peut faire se

succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, [...] et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style. Même, ainsi que la vie, quand en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore » (196). En ce sens, on peut dire, à la suite de G. Genette dans « L'âge des noms » (1976), que le romanesque proustien s'élabore aussi à se défaire de cette croyance originnaire où nommer, c'est créer et posséder les êtres et les choses. Par ailleurs, il est intéressant de noter que dans cette théorie de l'art, quelque chose de la logique du signifiant se laisse dire, alors que, justement, un signifié ne fait sens que sur la toile de fond du signifiant (donc de la mémoire, du passé, de l'inconscient, de la jouissance).

11. M. Proust, *Le Temps retrouvé*, p. 179.

12. J.-F. Mattéi, 1996 : 287.

13. On retrouve en effet le jeu de cette alternance (consistance et dissémination) dans toute la trame imaginaire de la *Recherche* ainsi qu'a pu l'analyser J.-P. Richard, 1974. De même, L. Fraisse (1988) a montré l'importance du vitrail – donc de la ligne, de la découpe – dans l'élaboration de cette vision poétique qui n'est pas faite que d'impressions. Enfin, citons l'étude de C. Bouazis (1992), où, se situant à la frontière de la sémiotique et de la psychanalyse, l'auteur montre l'importance première et fondamentale du « trait » contre toute confusion originnaire. On pourrait dire à notre tour que le texte proustien est semblable à une bande de Möbius dans la mesure où cette écriture s'inscrit dans un double procès – du nébuleux à la ligne – tout en ayant qu'une seule face et un seul bord, là où l'endroit rejoint l'envers, comme l'inconscient rejoint le conscient ; texte möbiénisé en effet puisque s'y enchevêtrent, par tout un réseau de figures et d'images, les deux temps du sujet (qui oscille entre le nébuleux et le cristal, le non-savoir et l'assomption). Peut-être faut-il lire d'ailleurs dans la célèbre description des carafes de la Vivonne – « [...] dans cette allitération perpétuelle entre l'eau sans consistance où les mains ne pouvaient la capter et le verre sans fluidité où le palais ne pouvait en jouir » (*Du côté de chez Swann*, p.166) –, la figure de ce texte qui combine non seulement fluidité et ductilité, fumée et cristal, indiscernabilité et discernabilité, mais rêve aussi en cette « allitération perpétuelle », quelque chose comme le premier et perpétuel chant du monde, celui de ce babil originnaire qui voudrait se confondre avec le corps de la mère.

14. M. Proust, *Le Temps retrouvé*, p. 338.

15. J. Derrida, 1972 : 247-324.

16. Du mur-miroir à la ligne du train, du balcon baigné de soleil à la bille d'agate, en passant par le nom de Gilberte et le petit bleu, le texte se déploie ainsi selon cette alternance de lignes discernables et indiscernables, miroir de la quête identitaire du Narrateur. La suite du texte n'échappe pas à cette logique alors qu'après avoir évoqué le plan des rues de Paris (en écho au guide horaire du train et au paradigme du repérage), le chapitre se termine sur la déambulation de Madame Swann, mère de Gilberte, dans l'allée des Acacias du Bois de Boulogne. La description du parc y est aussi lisible selon les deux codes, impressionniste et géométrisant : feuilles mortes, tourbillons de taches jaunes, rayon de soleil découpant les feuillages, allées traçant quelques lignes dans le paysage. Mais sans doute et surtout faut-il lire, dans l'élégante parade de Madame Swann, ce qui justement tranche dans le décor, traçant la ligne séduisante d'une épiphany beauté. L'élégance est ici encore un art de la ligne, du trait, du pli ; art de la coupe, de la

découpe, dont la robe, on l'a dit, est l'un des paradigmes du roman (de l'écriture). À cet égard, on peut dire que le texte de Proust est tout autant proche de l'impressionnisme que du cubisme.

17. Rappelons-nous à cet égard cette « première » page d'écriture du Narrateur citée au début de la *Recherche* où celui-ci cherche à déchiffrer l'énigme fascinante qu'exercent sur lui, alors qu'il se promène en voiture dans la campagne, les diverses visions qu'il a des Clochers de Martinville. Expérience vertigineuse qui se termine ainsi : « Je ne repensai jamais à cette page, mais à ce moment-là, quand, [...] j'eus fini de l'écrire, je me trouvai si heureux, je sentais qu'elle m'avait si parfaitement débarrassé de ces clochers et de ce qu'ils cachaient derrière eux, que comme si j'avais été moi-même une poule et si je venais de pondre un œuf, je me mis à chanter à tue-tête » (180). Ce récit explicite évidemment le perspectivisme de toute perception ou de tout regard, soulignant avec force que le sujet est toujours en mouvement, reconfigurant ainsi un objet qui semble échapper à toute définition stable. Mais, il en énonce aussi le chiffre ou la règle, ce qui est sans doute une manière de se déprendre un tant soit peu de cette scène, en décrivant le mécanisme de cette fascination. Écrire, en ce sens, c'est littéralement « se débarrasser de ces clochers », c'est-à-dire déchiffrer l'énigme de ce regard qui pourrait se perdre dans cette fascination. C'est là encore ce geste ancien et premier qui s'assure de cette maîtrise minimale sans laquelle cependant le tourbillon du monde ne pourrait pas même être appréhendé comme tel. Cette joie, enfin, est celle qui vient au sujet en même temps qu'il sait un tant soit peu nommer le monde. Cette page d'écriture – première leçon de chose – est comme encryptée dans le texte de la *Recherche* ; trace ancienne de ce qui n'était pas encore un roman, mais une sorte d'épiphanie libératrice. Le roman ayant ainsi sa scène d'écriture originiaire, pur surgissement, avant que ne s'élabore la patiente quête du temps retrouvé.

18. J'ai déjà eu l'occasion d'analyser cette problématique de l'origine chez Blanchot : J. Cardinal, « Du (post)modernisme comme deuil. L'éthique de l'anonymat chez Maurice Blanchot », *Études littéraires*, vol. 27, n° 1, été 1994 ; et « Agonie et passion dans *Thomas l'Obscur* de Maurice Blanchot », *Biffures*, n° 1, 1997. J'ai également abordé la question de l'origine dans mon article « De l'Un à l'Autre. Le désir de savoir et l'écriture de la différence dans *La recherche de l'absolu* de Balzac », *Texte*, n° 17, 1995.

19. D'une origine à l'autre – de la conscience à celle du repérage du sujet dans le cosmos – ne retrouve-t-on pas en effet le même processus identitaire dans la mesure où l'on passe du magma à la ligne, de *Apeiron* (illimité, indéfini) à *Péras* (limite), premier schéma ou logique première qui fonde le sujet. À cet égard, voir la démonstration de J.-F. Mattéi (1996). De même, M. Serres retrouve cette intuition première dans son livre sur *Les Origines de la géométrie* (1993). Contre une *doxa* poststructuraliste qui affirme dans le même souffle le sans-fond de l'origine et l'impossible constitution d'un sujet (ouvert désormais sur toutes les identités), il est peut-être bon de rappeler que si la métaphysique du propre est bien en partie un leurre, il n'en reste pas moins vrai que c'est justement parce que cet absolu (de la fondation ou du nom propre) n'existe pas que le sujet est appelé à se nommer (en nommant le monde), pour mieux surmonter le vertige de la béance originiaire.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARTHES, R. [1972] : « Proust et les noms », *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- BOUAZIS, C. [1992] : *Ce que Proust savait du symptôme*, Paris, Méridiens/Klincksieck.
- COMPAGNON, A. [1989] : *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil.
- DELEUZE, G. [1970] : *Proust et les signes*, Paris, P.U.F.
- DERRIDA, J. [1972] : « La mythologie blanche », *Marges (de la philosophie)*, Paris, Minuit, coll. « Critique ».
- DESCHAMPS, N. [1996] : « L'Innommable des noms proustiens », *Le Texte et le Nom* (collectif), Montréal, XYZ éditeur.
- FRAISSE, L. [1988] : *Le Processus de la création chez Proust*, Paris, José Corti.
- FREUD, S. [1981] : « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot ; [1965] : « Animisme, magie et toute-puissance des idées », *Totem et Tabou*, Paris, Petite Bibliothèque Payot.
- GAUBERT, S. [1980] : « Le jeu de l'Alphabet », *Recherche de Proust* (collectif), Paris, Seuil, coll. « Points ».
- GENETTE, G. [1972] : *Figures III*, Paris, Seuil ; [1976] : « L'âge des noms », *Mimologiques*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- HENRY, A. [1981] : « Les noms, les mots, les choses », *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck.
- KRISTEVA, J. [1994] : *Le Temps sensible*, Paris, Gallimard.
- LACAN, J. [1966] : *Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien ».
- LATRE, A. de [1978-85] : *La Doctrine de la réalité chez Proust* (3 vol.), Paris, José Corti.
- MARKALE, J. [1983] : « Le nom, la parole et la magie », *Corps écrit (Le Nom)*, n° 8, Paris, P.U.F.
- MATTÉI, J.-F. [1996] : *Platon et le miroir du mythe*, Paris, P.U.F., coll. « Thémis/Philosophie ».
- MILLY, J. [1983] : *La Phrase de Proust*, Paris, Champion, coll. « Unichamp ».
- RICHARD, J.-P. [1974] : *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- SERRES, M. [1993] : *Les Origines de la géométrie*, Paris, Flammarion, coll. « Champs ».
- TADIÉ, J.-Y. [1986] : *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- VASSE, D. [1974] : *L'Ombilic et la Voix*, Paris, Seuil, coll. « Le champ freudien ».

HORS DOSSIER

LAÏCISATION DE LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE ET TRADITION RHÉTORIQUE

UN COURS DE LITTÉRATURE À L'ÉCOLE NORMALE DE CHICOUTIMI (1912-1913)

FERNAND ROY

[...] *nous défions qu'on puisse fournir effectivement une explication matérialiste des effets esthétiques littéraires* sans mettre en évidence leur détermination interne par l'histoire de la langue nationale et de l'appareil scolaire.

(E. Balibar et M. Macherey, «Présentation» des *Français fictifs* de R. Balibar, Paris, Hachette, 1974, p. 15; le romain est de moi)

Dostoïevski ne garde jamais pour lui d'excédent interprétatif essentiel, mais seulement un excédent pragmatique minimal, informatif, nécessaire à la conduite du récit. L'excédent interprétatif transformerait, en effet, le grand dialogue du roman en un dialogue objectif et achevé, en un jeu rhétorique.

(M. Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 114; le romain est de moi)

Soixante-cinq pages de «Notes [dactylographiées d'un] cours de littérature» donné à l'École normale (des filles) de Chicoutimi à l'automne 1912 et à l'hiver 1913¹. Dans un premier temps, ce «signe» m'avait semblé digne d'intérêt pour diverses raisons de stratégie de recherche². Puis, comme cela arrive souvent quand je travaille, je n'ai plus su qui, du sociologue de la littérature ou du sémioticien, était le plus intéressé. Cependant une évidence me sautait en effet aux yeux: les trente premières pages de ces «Notes» valaient le déplacement, elles témoignaient d'un effort didactique d'une qualité remarquable et m'incitaient à revoir l'idée – plutôt reçue que fondée objectivement – que j'avais de l'idéologie³ clérico-religieuse dite de conservation alors dominante dans notre institution littéraire encore un peu à la recherche de sa spécificité. L'auteur, un ex-titulaire de la classe de Rhétorique du Séminaire de Chicoutimi, y explicite, à l'intention de futures enseignantes, ce qu'est la littérature et pourquoi c'est essentiel pour elles de le savoir pour enseigner (entre autres matières) la langue maternelle à l'école primaire⁴, dans les écoles publiques.

Je voudrais rendre compte ici de ce que les «Notes» du professeur Dégagné m'ont aidé à comprendre de la vision de la littérature – et de son rapport au langage – véhiculée dans cette École normale de filles au début du siècle. Comme comprendre le «signe» que constituent ces «Notes» implique d'interpréter celui-ci dans une perspective donnée, il me paraît honnête de commencer par exposer brièvement, sous forme de problématique et d'hypothèse à étayer ensuite, la lecture que j'en ai faite. Je formulerai cette lecture dans la proposition suivante: *la rhétorique classique a une fonction surdéterminante dans la définition de la littérature proposée à des normaliennes en 1912-1913; cette fonction était surdéterminante en ce sens que l'idéologie clérico-religieuse qui recouvrait cette définition constituait une explication justificative à saveur métaphysique – construite après coup, à la fin du Moyen Âge – de la compréhension pré-dialogique du langage véhiculée par la tradition rhétorique.*

1. Problématique et hypothèse de travail

Pour les fins du présent essai, je considère que la laïcisation de la littérature québécoise a été effective quand, au-delà de la subordination du savoir écrire à la gestion du rapport entre les humains et l'au-delà, les littéraires ont fondé sur des études à saveur esthético-nationaliste la légitimation des textes déjà autonomisés – textes auxquels la critique avait suggéré de reconnaître une plus-value, au-delà de leur efficacité discursive immédiate et qui, à quelques exceptions près⁵, avaient déjà été intégrés dans le corpus officiel par les premiers historiens de l'institution. Pour comprendre le passage du «patrimoine sacré de la langue française» – l'expression est de l'historien Camille Roy – au «corpus littéraire québécois» que nous véhiculons aujourd'hui, il s'avère fondamental de prendre aussi en compte le contexte immédiat dans lequel la littérature française⁶ a été présentée au début du XX^e siècle à des futures institutrices du système d'en-

seignement public. En effet, ces futures institutrices n'étaient pas tenues d'assimiler des rudiments de culture gréco-latine, ni tenues d'acquérir de formation philosophico-religieuse ; elles dérogeaient singulièrement à l'idéal attendu de l'élite intellectuelle qui pouvait avoir charge d'âme. L'ex-professeur de séminaire allait forcément devoir faire preuve d'imagination pour arriver à articuler, à leur intention, la philosophie chrétienne aux valeurs esthétiques dites « classiques » : habituellement, ces valeurs étaient implicitement justifiées, par le fait que la langue française avait des racines gréco-latines qui garantissaient sa pérennité – et, partant, toute la tradition rhétorique dont on s'inspirait pour définir la littérature, dont l'art oratoire était postulé le plus pur fleuron. Ce « contexte » nouveau allait d'ailleurs être l'occasion de la cristallisation de l'idéologie de la langue gardienne de la foi ; les romans historiques de Laure Conan y ont largement contribué en liant la langue française à la survie de la foi chrétienne⁷.

Il me paraît difficile de comprendre la laïcisation de notre littérature – valorisation de l'érotisme et engagement dans le milieu à l'appui⁸ – sans faire l'hypothèse que l'on s'est également interrogé au sujet de la pertinence de la tradition rhétorique pour rendre compte du langage. De deux choses l'une, ou bien le « savoir au sujet du langage » véhiculé par la tradition universitaire demeurerait récupérable par la modernité, ou bien il fallait accepter de se demander froidement, avec Denis Saint-Jacques ou autrement, si les études de lettres relèvent de la supercherie⁹. En inscrivant explicitement la littérature dans le processus d'apprentissage de l'écriture, les « Notes » du cours de Dégagné m'ont amené à faire l'hypothèse que le soupçon de supercherie évoqué par Saint-Jacques gagne à être débité explicitement du côté de l'impasse qu'il y a à prétendre sauver la tradition rhétorique au moyen de la linguistique structurale. La double articulation des signes linguistiques ne peut être comprise que comme résultante d'un *processus interactif entre des interlocuteurs qui collaborent dans le temps et dans l'espace* en direction d'objets.

L'enseignement de l'« art oratoire » a, dans notre civilisation, été à l'origine de la réflexion sur le fonctionnement du langage. Cet art est né en « contexte judiciaire » : à un moment donné, il est apparu qu'il serait humainement plus opérationnel de savoir convaincre des interlocuteurs-juges, plutôt que de donner raison à ceux qui savaient imposer leur point de vue par les armes¹⁰. L'art de manier les mots a remplacé l'art de manier les armes. Par la suite, l'écriture permettant de prendre un recul critique à l'égard des divers

usages langagiers¹¹, Aristote a fait un lien entre les figures de rhétorique – liées à l'art de *convaincre des juges* à l'occasion des chicanes juridiques – et les figures de style – liées à la *réception*, après coup, des signes présumés moins mimétiques du monde (extérieur) qu'expressifs de l'âme (intérieur). Ce n'est pas manquer de respect pour Aristote et pour la tradition rhétorique, que le Groupe μ ¹² s'est appliqué à généraliser, que d'affirmer que l'habitude d'interpréter les discours en distinguant entre le fond et la forme renvoie à une stratégie didactique de *production* d'argumentations : il s'était avéré efficace, pour arriver à convaincre un interlocuteur-juge, de commencer par s'occuper du fond (la délimitation du but à atteindre, puis l'inventaire, le choix et la mise en ordre des arguments les plus valables pour atteindre ce but) et de se préoccuper ensuite de l'interlocuteur même lors de la mise en forme (la composition proprement dite).

Le lien pressenti par Aristote entre les procédés des rhéteurs et ceux des poètes a eu comme effet d'occulter que c'est la situation de reproduction du langage – dont participe l'écriture – qui légitimise l'autonomisation de la forme, en l'occurrence du remplacement du maître-rhétoricien par le maître d'écriture. Quand prévaut un objectif de reproduction d'usages langagiers déjà partagés, quand la finalité est d'amener des interlocuteurs-élèves à savoir faire preuve d'« éloquence », il devient évidemment utile de considérer que la langue est fonctionnellement autonome : on peut dès lors postuler que le cheminement de l'interlocuteur-élève va consister à refaire le cheminement du locuteur-professeur. De là à vouloir qu'il soit possible, pour un interlocuteur qui partage la même langue que le locuteur, de refaire – idéalement sans reste – le cheminement de ce dernier, il ne reste évidemment qu'un pas à franchir.

La situation d'apprentissage de l'écriture permettant d'oublier que des usagers qui interagissent occupent par définition des positions asymétriques, le « vase clos » permet de méconnaître – entre autres – 1) que dire d'un « signe » que c'est une « figure de style » constitue à la lettre une hypothèse d'interprétation en fonction du contexte d'enseignement, c'est-à-dire à partir des seuls consensus acquis, constitutifs d'un état donné des usages, que le maître et les élèves sont supposés partager ; 2) que, l'interprétation par un interlocuteur étant une composante du processus d'intercompréhension d'où résultent les usages langagiers, c'est en faisant abstraction des positions asymétriques des interlocuteurs que l'on finit par imaginer qu'un interlocuteur peut refaire le cheminement d'un locuteur et circonscrire avec relativement

de succès le sens – en langue – de ce qui sera dès lors une «figure de style»¹³; et surtout 3) que l'objectivation des conditions d'existence d'un signe doit normalement conduire non pas à sa signification mais à la mise en évidence de la double articulation asymétrique qui le constitue justement comme «signe», donc comme «orientant de l'intérieur la relance qu'il appelle». D'où ma proposition au sujet de la fonction surdéterminante de la tradition rhétorique dans le processus de laïcisation de la littérature québécoise: la libéralisation de l'institution littéraire québécoise aurait reconduit la «compréhension» rhétorique – pré-dialectique – du langage que justifiait l'idéologie de la langue gardienne de la foi.

La situation d'enseignement permettant de méconnaître que l'interprétation de l'interlocuteur est constitutive dans le temps et dans l'espace du lien entre le signe du locuteur et son objet, la laïcisation de notre littérature aurait été l'occasion d'un remplacement un peu à courte vue d'une idéologie jugée passéiste par une idéologie dite moderne qui risquait de fonctionner simplement «à rebours»: de la censure à la valorisation de l'érotisme; de la quête de l'au-delà à la quête du pays d'ici. Faute de concevoir clairement qu'un consensus langagier résulte de l'amalgame de points de vue différents en direction d'un objet à faire exister langagièrement, on se réacheminait vers une vision des textes littéraires qui risquait de s'avérer tout aussi désincarnée que celle que l'on dénonçait. Ce risque constant de «structuralisme» me paraît lié à la déportation «monologique», du côté de la réception, de la dyade «fond / forme», qui n'était somme toute qu'une stratégie didactique. Concrètement, on confondra l'objet du discours du maître à ses élèves avec l'objet du discours retenu comme modèle. L'élève sera le garant de la confusion, qui sera appelé, tel un présumé «hypocrite lecteur», à cautionner en termes de symbolisme – plus ou moins romantique ou esthétisé ou naturalisé ou textualisé – qu'un texte littéraire serait un discours «spécial», qui lierait volontairement, mais pas seulement pour persuader, une «nébuleuse» – au sens de «surplus» – de «contenu» à une «forme d'expression» exceptionnelle¹⁴.

Je tenterai d'étayer cette hypothèse – de confusion entre deux objets¹⁵ – à partir du commentaire d'un quatrain proposé par le professeur Dégagné à ses interlocutrices de 1912-1913 pour illustrer sa définition de la littérature. Mais avant d'y venir, il convient de raconter le plus fidèlement possible la «théorie» de la littérature que voulait illustrer le commentaire en question.

2) *Le cours de littérature du professeur Dégagné*

Je commence par la présentation du lieu, l'École normale des filles de Chicoutimi, et des interlocuteurs en présence, le professeur et les futures enseignantes.

Les Sœurs du Bon-Pasteur avaient ouvert leur École normale pour les filles en 1906, avec bien sûr l'aval des évêques, puis du Comité catholique du Conseil de l'instruction publique¹⁶. Comme c'était l'habitude alors, l'École des Sœurs du Bon-Pasteur avait sa propre école d'application – les Sœurs du Bon-Pasteur avaient une école à Chicoutimi depuis une trentaine d'années. La finalité poursuivie par l'institution de formation était de procurer aux futures institutrices la compétence nécessaire à l'enseignement: d'une part, en complétant «leur formation intellectuelle, religieuse et morale»; d'autre part et surtout, en les initiant à «la science de l'enseignement et de l'éducation». Idéalement, les cours de complément de formation étaient orientés vers l'enseignement.

Confiées à des communautés de religieuses, les Écoles normales de filles étaient supervisées «administrativement» par un Principal nommé par les évêques. À Chicoutimi, de 1914 à 1940, le Principal a été le professeur du cours de littérature ici en cause, l'abbé Narcisse Dégagné. Ordonné prêtre en 1889¹⁷, Maître ès Arts de l'Université Laval en 1896, Narcisse Dégagné s'était d'abord acquis une solide réputation au Séminaire de Chicoutimi, à titre de titulaire pendant dix-sept ans de la classe de Rhétorique, mais aussi à titre de directeur des études puis de l'institution même. Indépendamment de l'incendie de celle-ci, sa seconde carrière avait en un sens été préparée. Avant de devenir le Principal de l'École normale en 1914, il avait été le confesseur de ses religieuses; et il y avait aussi assuré quelques cours, dont celui de littérature, qu'il a donné pour la première fois – le soir, et à des religieuses – en 1912-1913. Je ne saurais dire avec certitude combien d'années Dégagné a repris ce cours auprès des normaliennes. Des recoupements m'amènent à penser qu'il l'a fait pendant plus de vingt ans: il publiait toujours des analyses de texte modèles dans la revue *L'Enseignement primaire* en 1934; après cette date, il a publié uniquement une chronique de langue dans *le Progrès du Saguenay*, jusqu'en 1940¹⁸.

Au début des années vingt du siècle dernier, on se disait que les finissantes des Écoles normales de filles devaient avoir au moins dix-sept ans. Les certificats émis ensuite allèrent même jusqu'à l'attester. Ils précisaient aussi qu'elles étaient de religion catholique et que l'on n'avait rien remarqué dans leur mœurs, conduite ou caractère qui puisse les rendre

impropres à exercer la fonction d'institutrice. Bien sûr, ces certificats leur reconnaissaient également, après deux ou trois ans dans les cas qui nous concernent, une compétence pour l'enseignement. Pour être admises à l'École normale, les jeunes filles, qui avaient déjà complété les six années de l'école publique d'alors, devaient réussir un examen d'admission. Par définition, elles étaient tenues d'être pensionnaires¹⁹. Avant 1920, le « Cours de littérature » de Dégagné semble avoir toujours été donné à moins de vingt normaliennes, souvent à moins de dix.

Les « Notes » du cours qui nous sont parvenues sont divisées en dix-sept leçons que je qualifierai de théoriques, en ce qu'elles ne font qu'occasionnellement référence aux écrivains, à l'histoire littéraire même et à tout ce qui concerne les devoirs usuels ; il s'agit des compositions avant Noël et des analyses littéraires après²⁰. Ces dix-sept leçons²¹ explorent systématiquement ce que leur auteur identifie, chemin faisant, comme les trois conditions de l'art d'écrire : la *connaissance des préceptes*, l'*étude des modèles* et la *pratique de la composition*. La partie « connaissance des préceptes », qui a surtout retenu mon attention, expose ce qu'est la littérature à partir de l'expression « bien parler ». Avant d'y venir puis de la commenter, je résumerai en quelques mots ce qui concerne les deux autres conditions de l'art d'écrire ; ne serait-ce que pour établir clairement que le professeur inscrit la littérature dans une perspective d'apprentissage de l'écriture, d'apprentissage de la « parole écrite » pour reprendre une expression qui rend bien tout ce que, selon lui, l'art d'écrire doit à l'art oratoire²².

Dans un deuxième temps, du côté des « pratiques », le professeur suggère que l'*étude des modèles* se fait par la lecture, idéalement crayon en main, des grands maîtres²³, par l'analyse littéraire, la traduction et l'imitation. L'analyse littéraire est définie comme un exercice qui inverse le processus normal de la composition ; concrètement, cela implique de circonscrire l'idée de fond du texte, d'en dégager l'organisation interne puis de rendre compte de la qualité du style, de la virtuosité avec laquelle l'écrivain a su lier l'expression au contenu²⁴. La traduction est décrite comme une activité qui fait travailler l'intelligence, l'imagination, l'âme et le goût : elle oblige à assimiler la pensée d'un auteur jusqu'à ce qu'elle devienne celle du traducteur. Enfin, par imitation, il faut entendre un exercice intelligent : une fois le texte d'un maître bien assimilé, on en assume de façon personnelle la réécriture, comme les classiques français ont fait avec les classiques anciens, latins et grecs ! Bref, l'étude des modèles donne toute sa portée au terme « classique », utilisé par le professeur en

un sens qu'il dit premier, à savoir « qui mérite de servir de modèles dans les classes »²⁵.

Comme le veut la tradition, quand on applique la rhétorique à la culture écrite²⁶, la *composition* comporte trois phases successives : l'invention, la disposition et l'élocution²⁷. La troisième, l'élocution, étape de l'écriture proprement dite, n'est pas tellement présentée de façon théorique²⁸. Cet enseignement a été intégré – le cahier manuscrit de préparation immédiate en témoigne largement – lors de la préparation et de la correction des devoirs²⁹. En tout cas, les « Notes » dactylographiées ne font pas explicitement référence aux quatre parties que l'on sait : l'exorde, la narration, l'argumentation et la péroraison³⁰. Par contre, les deux phases préparatoires qui doivent précéder l'« élocution » sont l'objet d'une attention théorique toute particulière. Sans parler explicitement des « topiques » de la logique aristotélicienne, le professeur propose des « trucs pratiques » incontournables, des instruments infaillibles qu'il nomme « lieux communs » : la définition, l'énumération des parties, la causalité, les circonstances et les rapports de ressemblance et de différence entre les choses, mais aussi – car il ne faut tout de même pas confondre la finalité sacrée et les écrits profanes d'Aristote – entre les créatures et le Créateur. Quant au choix (toujours difficile) de ce que l'on va conserver ensuite et à l'ordonnement des idées en grâce, en force et en beauté en fonction de la finalité à poursuivre, à propos de la « disposition » donc, voici un passage représentatif et du ton de l'ensemble des « Notes » et de ce que le propos du professeur « adapte » la tradition née de l'art oratoire :

*Il ne faut retenir que ce qui conduit au but. [...] L'avocat devra serrer son sujet, ne pas oublier un instant le but qu'il se propose ; le poète, le conteur sont plus libres. Ils sont plus libres, mais il ne doivent jamais écrire selon le caprice, la fantaisie. Dans le caprice, il n'y a pas de littérature, il n'y a rien qui élève les âmes. Le poète écrit par le seul amour de l'art, sans intérêt matériel ; il est donc plus coupable quand il corrompt les âmes.*³¹

Il faut choisir parce qu'il faut élever les âmes, les faire tendre vers le bien. Bossuet ordonne ses écrits avec un grand soin, le contraire existe chez Victor Hugo. Dans Balzac ce n'est plus de l'ordre, ni même du désordre ordinaire, ce sont de véritables vues animées [...] vues basses et réalistes. (p. 53-54)

En somme, un art de la « parole écrite » qui affuble l'écrivain d'une motivation sans intérêt matériel, l'amour de l'art, et qui lui reconnaît une certaine liberté dans les moyens,

une liberté qui toutefois s'avère bien délicate à gérer, puisque par définition elle a comme finalité l'au-delà de la vie. Le tout se termine sur une idée-synthèse qui, rhétorique oblige, veut laisser une impression forte aux normaliennes : la parole de l'artiste, et même celle de l'artisan, doit être idéaliste ; « dans le matériel, [elle se doit de considérer] l'immatériel ; dans la beauté finie, la Beauté infinie »³². C'est là une reconfiguration, en fin de parcours, de la définition proposée au point de départ et développée dans la première partie du cours.

Les toutes premières phrases des « Notes » méritent d'être lues attentivement, avec toute l'empathie dont on peut être capable. Au-delà des apparences, c'est-à-dire de l'apparente simplicité du propos, Dégagné y a mis, je trouve, tout son doigt :

*La littérature, c'est l'art de bien parler... Bien parler suppose que l'on a bien pensé, bien senti... pour ensuite bien écrire. La littérature, c'est donc l'art d'écrire, et de plus de juger les écrits des autres.*³³

Qu'est-ce que bien parler ? Bien faire une chose quelconque, c'est la faire conformément à sa nature et à sa fin. C'est mettre tout son talent, tous les soins possibles pour atteindre la fin, arriver au but que l'on se propose. Bien parler, c'est donc parler de la manière la plus conforme à la nature et à la fin de la parole. Mais qu'est-ce que la parole ? Il y a deux choses dans toute parole écrite ou parlée : 1) un objet exprimé, 2) une âme. (p. 1)

La différence entre la « parole » du commun des mortels et celle d'un écrivain qui a du talent – ou mieux, du génie – tient au « bien » dans « bien parler ». Ce « bien » présume, les « Notes » en conviennent ouvertement, que le commun des mortels ne parle qu'à moitié, faute d'avoir du « génie ». Ce « bien » signifie en l'occurrence : « en mettant en œuvre toutes les facultés de l'âme et en respectant leur hiérarchie naturelle ». Avoir bien senti d'abord et bien parler ensuite, c'est le faire avec toutes les facultés de l'âme humaine et en respectant la hiérarchie naturelle de ces facultés. En explicitant cela, Dégagné en vient à soutenir que, somme toute, quand l'âme y est tout entière, les mots ne sont qu'une sorte de voile posé sur les choses – ce serait cela une parole pleine, j'imagine, une parole qui dirait l'immatériel, une parole à « objet exprimé » transcendé. Avoir bien senti puis parler avec toute son âme permet d'accéder au vrai, au bien et au beau ; ce vrai, ce bien et ce beau, cela Dégagné le sait par l'Écriture³⁴, sont le reflet de Dieu dans sa création – dont l'écrivain

participe, alors que le commun des mortels ne sent et ne parle qu'à moitié, qui, si j'ai bien compris, s'en tient à la partie « objet exprimé », sans parvenir à « l'âme ».

Bien sûr, je brûle ici les étapes. Dégagné passe sept leçons à expliciter sa définition formulée au point de départ. On l'a vu en parlant de la disposition : selon lui, l'art commence au-delà des « objets exprimés » simplement dans un but utilitaire ; un peu comme la mise en forme intervient une fois que le fond est arrêté dans la stratégie des premiers rhéteurs, mais à une différence près, qui est capitale : il s'agit cette fois de parler vrai, « comme pourrait le faire Dieu » – et non pas seulement comme pourrait le faire un interlocuteur-juge reconnu comme particulièrement sage par l'ensemble de la communauté et qu'il s'agirait de convaincre³⁵.

La deuxième leçon expose que les facultés constitutives de l'âme sont globalement, d'une part, l'intelligence et la volonté et, d'autre part, l'imagination et la sensibilité – à ne pas confondre avec les sens. Elle circonscrit la spécificité de chacune de ces facultés. Exemple : l'intelligence est la première de nos facultés ; son rôle est de comprendre, et comprendre c'est accéder au vrai, l'embrasser ; elle n'y arrive pas par l'intuition, comme peuvent le faire les anges qui ont le privilège de « voir » Dieu directement, mais bien par *le détour* de la raison³⁶. Tel est le lot des descendants des premiers humains : ils ont une intelligence qui n'accède au vrai, au beau et au bien qu'en travaillant intellectuellement. Exemple encore : l'imagination est une faculté qui fait le lien entre les sens et l'intelligence ; ou entre l'intelligence et les sens, puisque l'âme forme, depuis la naissance jusqu'à la mort, un tout avec le corps. Sur la base de cette psychologie de l'âme humaine, Dégagné formule ensuite sa thèse centrale : la force d'un écrivain tient à ce qu'il sait, par son imagination, rendre sensible aux autres âmes la beauté dont son âme particulièrement sensible a eu l'intuition. En clair : ne jamais oublier que la justice humaine – dont participe la rhétorique – est un bien faible écho de la justice divine.

La formule qui lui était chère – l'art est l'expression sensible du beau immatériel – cautionnait le précepte de la hiérarchie des facultés de l'âme et permettait d'expliquer la supériorité des classiques : les romantiques avaient malencontreusement eu tendance à insister trop exclusivement sur la beauté sensible, celle de l'objet exprimé. Quant aux tenants de l'art pour l'art et autres naturalistes, ils auraient, à l'inverse, sombré dans un orgueil intellectualiste malheureux : ils ont ignoré l'absurdité qu'il y a à soutenir qu'une partie de l'activité humaine – celle de l'âme – échappe à sa finalité naturelle, à

savoir Dieu dont *naturellement* elle se doit de témoigner. On l'aura entendu : savoir amalgamer correctement les objets et l'âme n'est hélas ! pas à la portée de tous les talents ! Je résume. « Bien parler », c'est exprimer la vérité des choses, le reflet de Dieu dans les choses ; bien parler implique d'exprimer cette vérité avec force, c'est-à-dire avec toutes les facultés de son âme, pour en convaincre les âmes de ceux qui sont moins favorisés, qui ont peu de talent.

Je termine cette narration orientée sur un des rares exemples contenu dans les « Notes » de Dégagné, exemple qui illustre à la fois sa compréhension du langage (fond, puis forme) et le respect de la hiérarchie des facultés de l'âme dont il se sert pour justifier cette compréhension :

*Tel en un secret vallon,
Sur le bord de l'onde pure
Croît à l'abri de l'aiglon
Un jeune lis, l'amour de la nature.* (Racine³⁷)

Premièrement l'idée : c'est l'innocence qui vit à l'abri de tous les dangers. Deuxièmement l'image symbolique : l'image est quadruple : lis, mis pour vous [les normaliennes, bien sûr] ; vallon, le couvent ; onde pure, la vie innocente ; aiglon, les dangers. Sentiment de douceur, de joie pure, de bonheur pur et vrai, le tout admirablement fondu dans la même phrase. Ce qui fait la beauté d'un ouvrage littéraire, c'est la vérité des idées, la beauté et le naturel des images, la chaleur du sentiment. C'est une pensée haute, des sentiments nobles, purs, exprimés simplement. Si le sentiment est noble, élevé, pur, l'expression sera de même. N'ayez que des sentiments nobles, élevés, et vous écrirez bien. (p. 9)³⁸

3. Commentaire critique

D'abord deux détails relevant de la mise en page – de l'énonciation –, qui sont révélateurs de la compréhension « symétrique » du langage que ce commentaire actualise : le « vous » qui pointe explicitement les destinataires (interlocutrices) est souligné au même titre que les mots « *lis* », « *vallon* » « *onde pure* » et « *aiglon* », qui constituent, selon le scripteur, une « *image symbolique* » « quadruple » ; et le mot « *lis* » a par la même occasion été ramené avant les trois autres, qui le précèdent pourtant dans le petit quatrain. Le premier détail renvoie explicitement au précepte selon lequel l'art doit servir à toucher l'âme : un « sentiment [...] noble, élevé, pur » y parle à l'âme des interlocutrices, la touche dans son aspiration à l'immatériel qu'elle a en commun avec celle (plus sensible et plus imaginative) du talentueux poète. En écrivant « *lis*, mis

pour *vous*, [...] », Dégagné abolit la différence entre « vous » en tant que lectrices de Racine et « vous » en tant que celles à qui il s'adresse ; tant et si bien qu'est dès lors assurée une équivalence, du côté de l'objet dont il est question dans le poème, entre les deux signes que les « vous » « reçoivent ». Cette équivalence rejoint l'idéal de transparence, l'impression de parole comme simple voile déposé sur les choses et, surtout, la croyance selon laquelle un lecteur peut refaire le cheminement d'un scripteur : « Premièrement *l'idée* : c'est l'innocence [...] Deuxièmement *l'image symbolique* : l'image symbolique est quadruple ».

La petite strophe invite indéniablement à « voir » une manifestation d'amour – divin selon le poète – dans le fait d'un jeune lis donné, qui croît à l'abri de l'aiglon sur le bord de l'onde pure³⁹. À la condition, bien évidemment, de passer sous silence qu'en rêvant de la sorte on fait comme si « un paradigme déjà là » était annoncé dans « Tel en un secret vallon » puis rabattu sur « le syntagme » « l'amour de la nature ». En pratique, c'est plutôt « le syntagme » « l'amour de la nature » qui, au-delà et seulement au-delà de « Sur le bord de l'onde pure / Croît à l'abri de l'aiglon / Un jeune lis », permet de « voir » « un paradigme » dans « Tel en un secret vallon ». La prétention du professeur de refaire le cheminement du poète lui permet d'occulter qu'il n'est pas en interaction avec ce dernier mais bien avec des interlocutrices, à propos de quatre vers ; cette méconnaissance l'amène à croire que le quatrain fait du sens « tout seul » – en direction de l'infini.

Mon hypothèse est à l'effet que la tradition rhétorique permet d'occulter le discours du maître. Et de postuler, à l'occasion d'une « parole » – le petit quatrain, en l'occurrence – qu'il existe quelque part de la « forme langagière *en soi* » : en reconduisant, pour fin de compréhension d'un signe *déjà construit*, la dyade « fond / forme » constitutive de la stratégie imaginée *pour produire* un discours efficace, le professeur postule la transparence de la forme, dont la croyance des romantiques au symbole n'est qu'une variante, à l'aube de notre modernité⁴⁰. Depuis le XIX^e siècle, le symbolisme littéraire aidant, on fait comme si cela existait tout seul, de la forme. Il est en un sens paradoxal que, tout en se servant lui-même de la notion de symbole, Dégagné ait dénoncé l'orgueil « intellectualiste » des successeurs des romantiques que sont les tenants de l'art pour l'art et les naturalistes. Le paradoxe n'est cependant qu'apparent : les explications par la théologie et par l'esthétique ne font que justifier de manière différente l'idée que « de la forme » cela existe en soi, idée qui nous vient du monologisme inhérent à la tradition rhétorique⁴¹,

qui prend une stratégie didactique pour un savoir au sujet du fonctionnement du langage.

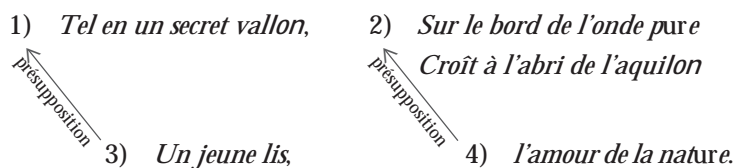
La «reconnaissance» – en contexte scolaire, de reproduction du langage – d'une «métaphore» dans «Cette femme est une fleur» peut ici faciliter la compréhension en divisant la difficulté. Le discours à décrire y devient une «forme d'expression» à interpréter en fonction d'une culture langagière déjà partagée. En pratique, le professeur – que l'on peut présumer créateur de «Cette femme est une fleur» – adresse à ses interlocuteurs la proposition suivante: «“Cette femme est une fleur” est une métaphore». Pour vérifier son hypothèse de «figure de style», il réduit alors l'allotropie perceptible dans le discours donné en mettant en rapport les composantes sémantiques de «femme» et de «fleur», jusqu'à identifier des traits communs possibles. Cette pratique lui permet de mettre en évidence diverses possibilités de compréhension. Cela ne prouve pas que «Cette femme est une fleur» est une métaphore; cela illustre tout juste l'asymétrie de la double articulation du discours qu'il s'est donné comme objet d'analyse. En y décelant une «métaphore», le professeur fait comme si les possibilités de compréhension en langue qu'il évoque préexistaient à son propre discours; il occulte son geste interprétatif en le présentant comme vérification de ce que «Cette femme est une fleur» serait une parole spéciale, métaphorique. Le professeur ne prend alors pas acte que sa «création discursive» n'est pas forme d'expression en soi, mais bien pour un interlocuteur. C'est uniquement en contexte scolaire de reproduction du langage que les métaphores existent! Elles servent à illustrer le fonctionnement des discours, la double articulation qui en fait, en direction des autres et par eux, des signes.

Devant la petite phrase moins linéaire attribuée à Racine, on n'arrive pas à oublier aussi facilement la discursivité qui la constitue. Ce ne serait pas «Cette femme» mais bien «Tel en un secret vallon» appelant «l'amour de la nature» qui constituerait l'«aboutissant» dont le «tenant» serait «Sur le bord de l'onde pure / Croît à l'abri de l'aiglon / Un jeune lis». Le simple bon sens oblige à prendre acte que «Sur le bord de l'onde pure [...]» suit «Tel en un secret vallon», mais précède «l'amour de la nature». En déplaçant la question du plan de l'énoncé à celui de l'énonciation, en post-moderne astucieux et averti, Eco a suggéré qu'il faut circonscrire la spécificité du symbolisme littéraire du côté de la mise en discours: le mode symbolique aurait comme spécificité la mise en place d'une «forme d'expression exceptionnelle» à laquelle serait liée une

«nébuleuse» – au sens de surplus et non pas d'indétermination – «de contenu». Voyons voir où peut mener ce tacite maintien de l'esprit monologique de la dyade «fond / forme».

Ce que Dégagné reconnaissait comme «fondu dans une même phrase» relève effectivement d'une stratégie de mise en discours. La difficulté tient dès lors à ce qu'il faudrait ne pas annuler le rôle de la versification – en termes de transparence ou autrement – sous prétexte qu'en soi les rimes ne «veulent rien dire». Il en irait en quelque sorte d'un équivalent du second niveau d'articulation – celui des phonèmes – dont a parlé Martinet dans une perspective de linguistique structurale⁴². Le traitement «prosodique» des deux isotopies déjà sémantiques, et par ailleurs enchâssées de telle sorte qu'il s'avère nécessaire de prendre en compte la discursivité qui les constitue, impose pourtant un second découpage des unités «déjà significatives»: le rejet du sujet «Un jeune lis» de l'isotopie enchâssée vers le quatrième vers a comme effet d'en faire tout spécialement un complémentaire possible de «l'amour de la nature». À ce «plus» que pointe Eco, on ajoutera aussi que la reprise dans «aqui/on» de la sonorité marquée à la fin du premier vers, dans «val/on», se double de la reprise dans «nature» de la sonorité finale – «pure» – du second vers. Il ne me semble pas qu'il faille, pour autant, parler d'une «nébuleuse de contenu»: j'y décèle tout au plus des contraintes supplémentaires à prendre en compte pour entendre ce que le scripteur voulait – au sens de «essayait de» – suggérer. Plutôt que de parler, par conséquent, de limites de l'interprétation, je suggérerai donc l'idée de «balises d'interprétation» que le scripteur a ajoutées pour orienter le travail de lecture.

Pour circonscrire l'effet escompté de ces balises formelles, je trouve opérationnel de recourir aux relations de présupposition, de complémentarité et de contradiction définies par les hjelmsléviens. On constate alors que le petit quatrain amalgame la temporalité inhérente à l'enchâssement syntaxique et la temporalité inhérente au croisement des rimes, jusqu'à baliser une double relation de présupposition dont le second volet prend temporellement appui sur le premier. Comme ceci, en décalant le second volet:



Ce petit schéma – un avatar de carré sémiotique... qui aurait une composante temporelle et qu'il conviendrait d'entendre comme structure élémentaire de signifiante plutôt que de signification – veut illustrer les contraintes de lecture supplémentaires, liées à la versification, qu'un lecteur du quatrain se devrait de prendre en charge au-delà des usages, en langue, déjà convenus :

– « Un jeune lis » n'implique « Tel en un secret vallon » que si « Sur le bord de l'onde pure / Croît à l'abri de l'aiglon » n'est pas le lot de tous les jeunes lis – que s'il n'est pas dans la nature d'« Un jeune lis » de croître à l'abri de l'aiglon sur le bord de l'onde pure ;

– « un amour de la nature » n'impliquera « Sur le bord de l'onde pure / Croît à l'abri de l'aiglon » que si, par conséquent, « Tel en un secret vallon » n'est pas, de quelque façon, toujours le lot de « l'amour de la nature » – que s'il est des « intellects » pour qui l'amour de la nature n'est pas inéluctablement « Tel en un secret vallon ».

En d'autres termes : la mise en « forme » imaginée par les premiers rhéteurs pour adapter le « fond » d'un discours à un interlocuteur-juge gagnerait effectivement à être entendue comme modalité discursive : elle n'aurait cependant rien à voir avec le « plan du contenu », du moins si j'ai raison de prétendre que dans le petit quatrain ici en cause la versification n'est pas porteuse de sens.

En guise de conclusion

Dans un processus d'intercompréhension, les interlocuteurs en présence participent tous les deux à la construction d'un « objet langagier ». Tous les deux participent de façon asymétrique à convenir du sens – en « langue » –, à reconnaître, disons, à l'expression « relever le gant » ; et tous les deux conviennent également, dans le temps, du défi précis à relever – en « contexte ». Si ma lecture du commentaire du professeur Dégagné est sémiotiquement opérationnelle ; si j'ai raison de faire l'hypothèse que dans le petit quatrain qu'il commentait la versification est de l'ordre d'un premier lecteur imaginaire et particulièrement complaisant qui insiste pour amener le lecteur réel à comprendre ce que le scripteur voulait dire sans déformer son intention ; alors, il me paraît plausible de conclure que la difficulté de la tradition rhétorique tient à ce qu'elle a malencontreusement méconnu la composante temporelle inhérente à toute mise en discours. Avec comme conséquence que la meilleure bonne volonté du monde peut conduire encore aujourd'hui à imaginer, avec Umberto Eco ou autrement, des contenus supplémentaires nébuleux à des

formes d'expression finement élaborées, mais qui n'ont finalement pas d'autre vertu que celle de tableer – notamment à l'écrit – sur l'absence d'interlocuteur pour baliser subrepticement les contraintes de lecture que tout interprète se devra de respecter pour comprendre. Si mon hypothèse est valable, le petit quatrain commenté par Dégagné n'ajoute pas tout seul un supplément de contenu à « Un jeune lis » ; la preuve ultime en serait que Dégagné avait besoin du « vous » de ses interlocutrices pour prétendre que c'était le cas : immédiatement après avoir affirmé l'idée, soit « c'est l'innocence qui vit à l'abri de tous les dangers », il ajoutait « lis, mis pour vous ».

Un peu de la même manière, ce serait par le biais d'un symbolisme évanescent que la littérature québécoise a été libéralisée ; en remplaçant l'idéologie de la langue gardienne de la foi par une idéologie esthético-nationaliste – valorisation de l'érotisme et engagement social à l'appui. Avec comme résultat la tendance des professeur(e)s à amener les étudiant(e)s en lettres à se prendre pour l'objet des textes qu'ils commentaient, plutôt que de les amener à réfléchir sur le fonctionnement dialogique du langage.

NOTES

1. « Notes du cours de littérature donné par Monsieur l'abbé N. Dégagné à l'École normale de Chicoutimi 1912-1913 », Chicoutimi, Archives de la maison provinciale des Sœurs du Bon-Pasteur, 65 feuillets (texte dactylographié). Les références à ce document seront inscrites entre parenthèses directement dans le texte.

2. À ma connaissance, les recherches socio-historiques portant sur l'enseignement de la littérature n'ont jamais réussi à prendre en compte le fait que la pratique des textes « littéraires » s'inscrit d'abord dans le processus de scolarisation : on a toujours spontanément tendance à parler des réseaux de production des corpus, à privilégier le mouvement des idées ou à pointer les luttes de pouvoir dans le champ culturel, sans jamais réussir vraiment à subordonner de façon opérationnelle ces corpus, ces idées ou ces luttes à ce qui les caractérise en *première* instance, soit la fonction de l'appareil scolaire dans l'organisation d'une société dite démocratique.

3. Une idéologie est une rationalisation qui à mon avis justifie un discours posé comme savoir au sujet du langage. Ce n'est ni cohérent ni incohérent, cela permet, tant bien que mal, de « faire avec » une façon de penser le langage qui, autrement, prendrait l'eau. Comme on ne peut pas penser sans postuler que l'on pense le langage correctement, on invente des explications pour

justifier notre compréhension – partielle – du langage. L'idéologie, ce n'est pas la compréhension, si partielle soit-elle, mais bien l'explication imaginée pour en colmater les brèches.

4. Avant 1923, l'école que nous disons aujourd'hui primaire comportait quatre années d'étude ; cette formation générale était possiblement suivie de deux années dans une école dite modèle. Après 1923, le primaire allait comporter six années et déboucher sur deux années complémentaires de formation « professionnelle ».

5. À ce propos, il est à noter que la justification par les historiens de l'intégration tardive, après la réédition « amendée » de 1946, de *Marie Calumet* mis à l'Index en 1904, demeure symptomatique : les historiens de la littérature ont dans un premier temps continué de reconduire le jugement esthétique défavorable qui avait accompagné sa mise à l'Index, allant même jusqu'à dire que le seul mérite du petit roman en soi « sans consistance » de Girard tenait dans le fait que sa mise à l'Index constituait un événement digne d'être consigné parce que révélateur de l'étroitesse d'esprit des censeurs d'avant la libéralisation de l'institution littéraire. Louise Milot, François Ouellet et moi-même avons montré que le petit texte de Girard constitue un récit fort bien organisé et aussi consistant que les autres romans par ailleurs déjà reçus comme « bien écrits » (« L'inscription de l'écriture dans *Marie Calumet* », *Voix et images*, vol. 10, n° 1, p. 80-95). J'ai également résumé les étapes de l'intégration de ce roman au corpus littéraire québécois dans l'introduction intitulée « *Marie Calumet* et l'institution littéraire » de l'édition de la Bibliothèque québécoise (Montréal, 1990) rééditée trois fois depuis. On peut faire le même constat à propos des *Demi-civilisés* d'Harvey, le dernier roman à avoir été mis à l'Index par un évêque au Québec : coïncé entre le jugement esthétique négatif redoublant la condamnation lors de la mise à l'Index et l'importance de l'événement à consigner, les historiens littéraires des années soixante ont pris le parti de reconduire le jugement esthétique négatif tout en soulignant l'importance de l'événement dans le cheminement conduisant à la libéralisation de l'institution littéraire. Il faudra bien un jour que quelqu'un prenne le temps de démontrer que l'institution littéraire québécoise a eu tendance, au moment de sa laïcisation, à continuer de déprécier les textes qui épousaient de trop près le style journalistique : une fois laïcisées, les valeurs esthétiques se devaient tout de même de continuer à avoir de la classe, à ne pas trop ressembler aux usages de l'écriture pour fins de communication journalistique.

6. À toutes fins pratiques, entendre, du moins dans le cas ici considéré, d'abord les classiques français du XVII^e siècle.

7. La pérennité de la langue française n'étant plus assurée par le seul apprentissage du grec et du latin qui permettait de participer de la tradition aristotélicienne, il devenait nécessaire de donner une finalité stable (divine) à notre histoire.

8. Les thématiques de « libération sexuelle » et d'« engagement social » communes aux écrivains de la génération de l'Hexagone seraient nées d'un projet (poétique) de réconciliation avec la vie et d'acceptation du milieu qui se serait cristallisé en liant érotisme et quête du pays. C'est en tout cas ce qu'a dégagé Richard Giguère dans son enquête sur « La réception critique de l'Hexagone dans les revues, 1954-1970 », publié dans R. Giguère (dir.), *Réception critique des textes littéraires québécois*, Sherbrooke, Dép. d'études françaises, 1982, p. 149-197. D'où la thématique de la femme comme objet d'une convention entre des hommes en quête de pays ; ce qu'a si subtilement dénoncé Suzanne Lamy, au début des années quatre-vingt, en écrivant *La Convention* (VLB, 1985), où elle fait coller dans le journal de son héroïne des lettres d'amour de son amoureux qui avait voulu – encore en 1976 – lui faire l'amour en pleine nature « montréalaise », ce qu'elle lui avait sur le moment refusé parce que cela la gênait un peu, devant tout le monde... De son côté, Patricia Smart témoignait de la difficulté d'écrire dans la maison du père (*Écrire dans la maison du père : l'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec-Amérique, 1988).

9. Dans son magnifique article de 1970, (« Les études de lettres : une supercherie ? », *Études littéraires*, vol. 3, n° 2, p. 222-243 », Saint-Jacques

étayait la nécessité de rendre compte de la littérature dans une optique de reproduction du langage, mais il préférait (encore) essayer de conjuguer érotisme et engagement social en proposant de faire appel à la psychanalyse pour rendre compte de l'utilité sociale de la production de l'imaginaire écrit. On ne tenait pas à passer pour des charlatans, mais on arrivait mal à définir le rôle des agents chargés de gérer la reproduction de l'imaginaire écrit.

10. Je prendrai ici le risque d'essayer de rappeler brièvement l'origine, dans notre culture occidentale, de l'art oratoire. Il y a environ deux mille sept cents ans, les citoyens de la ville de Syracuse ont été spoliés de leurs biens par des tyrans ayant à leur solde une armée de mercenaires. Au bout de « x » années, ayant réussi à libérer leur ville, les citoyens ont fait le projet de rétablir la situation d'avant les tyrans. À cette fin, ils se sont entendus sur un mode de fonctionnement qui – on le comprendra – excluait l'usage de la force des armes ; mode de fonctionnement que les historiens de notre culture considèrent à l'origine et de notre idéal de démocratie et de notre pratique de l'art oratoire. Ils se sont entendus sur un certain nombre de sages qu'ils ont nommés juges ; et ceux qui prétendaient avoir été spoliés de biens par les tyrans venaient plaider devant eux leur cause. Il semble qu'à très court terme sont apparues à Syracuse des « écoles » où l'on a enseigné l'art d'organiser un discours pour convaincre un (interlocuteur-)juge. Il est bien évident que cette pratique « démocratique » n'impliquait que les citoyens à part entière.

11. Ne serait-ce qu'en rendant possible la comparaison entre les discours ainsi objectivés, c'est-à-dire non déformés par la mémoire ou la manipulation qu'implique la comparaison. Bien évidemment, cette comparaison constitue en elle-même un contexte, qui risquait d'être à nouveau méconnu.

12. Notamment dans *Rhétorique générale* (Paris, Larousse, 1970), mais aussi dans *Rhétorique de la poésie* (Bruxelles, Éd. Complexe, 1977) et jusque dans *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image* (Paris, Seuil, 1992).

13. Les tenants de la rhétorique linguistique prétendent simplement qu'il est possible à un interlocuteur de déduire, à partir d'un état de langue donné, ce qu'un locuteur peut vouloir donner à entendre en disant « fleur » ou « tigresse » quand il entend manifestement parler d'une personne. Dans une optique de reproduction du langage, ils sont justifiés de prétendre qu'un interlocuteur peut refaire le cheminement d'un locuteur. Mais cela ne tient pas dans le concret des interactions où les usages langagiers déjà partagés interviennent uniquement à titre de matière-outil que le contexte – les deux interlocuteurs – vient informer. Si « X » arrive à avoir la même perception d'une chose et la même visée à son sujet que « Y », sa vision va nécessairement être autre, et cela indépendamment du temps et de l'espace, parce qu'elle va en plus se savoir la même.

14. Dans *Sémiotique et philosophie du langage*, Eco me paraît avoir mythifié la question du symbole littéraire en termes de « mode symbolique » : un symbole – au sens littéraire du terme, qui origine des romantiques – serait un signe constitué d'une forme d'expression à laquelle serait liée une nébuleuse de contenu (Paris, P.U.F., 1988, p. 193-238). Je parle de mythe pour la raison suivante : hors contexte, c'est-à-dire quand un discours n'accompagne pas une interaction entre des usagers, il y a fort à parier qu'au-delà de la subordination du langage à la manifestation d'un dieu immatériel, il est assez facile de circonscrire une nébuleuse de contenu dans un signe le moins élaboré – entendre explicitement doublement articulé – ; pour la bonne raison que l'interprétation par l'interlocuteur en fonction du contexte de l'échange est toujours elle-même à sanctionner par le locuteur... Eco continue d'œuvrer dans l'optique de la tradition rhétorique : ce qu'il nomme mode symbolique gagne à être passé au crible de la double articulation asymétrique constitutive des objets langagiers.

15. L'objet du discours du maître, la description des signes, la constitution d'un savoir au sujet du langage, et l'objet du discours pris comme modèle.

16. Entre 1904 et 1911, des écoles normales pour filles ont aussi été ouvertes à Rimouski, Trois-Rivières, Nicolet, Hull, Valleyfield, Joliette et Saint-Hyacinthe. Cette multiplication témoigne d'une problématique de laïcisation du processus de reproduction du langage.

17. Je tiens à souligner ici la qualité du travail où j'ai puisé à peu près tout ce

que je sais de la vie de Narcisse Dégagné : R. Desgagné, « Abbé Narcisse Dégagné – 1865-1942 », sous la rubrique « Littérateurs saguenéens », dans *Saguenayensia*, vol. 9, n° 2, 1967, p. 34-38.

18. En plus des « Notes du cours de littérature », les archives de la communauté conservent précieusement plusieurs caisses de manuscrits de Dégagné, dont 1) un « *Cours de Psychologie adapté à l'éducation* » dont le texte dactylographié fait plus de 130 pages ; 2) 17 cahiers manuscrits où les préparations de classe immédiate côtoient les mots de bienvenue de la rentrée, et où les directives au sujet de la vie courante au pensionnat voisinent avec des listes de résultats ; et 3) quantité de manuscrits de ses publications d'après 1912, soit quelque 53 articles publiés dans *l'Enseignement primaire* et environ 300 chroniques de langue publiées de 1932 à 1940, dans *le Progrès du Saguenay*, sous la rubrique « Questions de français ». Quand il devient Principal de l'École normale en 1914, Dégagné est déjà un professeur de littérature reconnu. Il a publié, entre autres, trois longs articles dans *La Revue canadienne*. À titre de collaborateur très assidu du journal *L'Oiseau-mouche* du Séminaire, on lui sait une critique sur le vif d'un recueil de Nérée Beauchemin, critique qui aurait été à l'origine d'un long silence du poète, et plusieurs écrits polémiques où il a croisé le fer avec les libéraux, dont Louis Fréchette et Olivar Asselin.

19. Ces renseignements ont été glanés dans l'article « Les Écoles normales de filles de la province de Québec », rédigé par Dégagné lui-même et publié dans *l'Enseignement primaire* en 1929 (vol. 50, n° 9, p. 514-516).

20. Voici un des sujets de composition consignés par ailleurs dans un cahier manuscrit daté de 1912-1913 : « Un enfant raconte à sa mère un rêve qu'il a fait pendant la nuit : des anges sont venus et l'ont amené à Bethléem voir la crèche ; au retour, avant de le laisser, ils ont rempli son petit soulier de bonbons ». Les analyses littéraires porteraient, elles, sur de courts extraits (du Bossuet, plutôt que du Racine ou du Corneille, du moins cette année-là) et sur des fables, évidemment.

21. Cela ne signifie pas qu'il y a eu 17 séances de cours ; le cahier manuscrit – daté de 1912-1913 – de préparation immédiate fait état de 23 séances, de façon très suivie.

22. La partie « Connaissance des préceptes » ouvre sur les deux autres parties plus explicitement fondées sur la rhétorique ; elle se termine sur une leçon intitulée « Du goût », qui fait le lien entre la théorie et les deux « pratiques », la lecture et l'écriture. Cette leçon sur le goût est elle-même précédée par une leçon – dont le titre a malencontreusement été oublié, lors de la dactylographie sans doute – qui développe deux idées : 1) « L'art littéraire, la parole littéraire est véritablement un art » ; et 2) « la littérature est le premier des arts ». On y apprend également que « L'art littéraire embrasse tous les autres arts ; il les contient tous : musique, peinture, sculpture, architecture. Comment les contient-il ? L'art littéraire a sa dernière expression, c'est-à-dire sa plus complète, dans la parole parlée ». Et on en vient à savoir ceci : « L'éloquence est l'expression la plus parfaite de l'art littéraire » (p. 24-25).

23. Madame de LaFayette fait partie de sa liste des « maîtres classiques français », même si, selon lui, le roman est un genre plutôt à déconseiller aux jeunes filles à cause de leur très grande sensibilité. Il le leur dit d'ailleurs explicitement, d'autant que c'est dans l'éloquence que se trouve selon lui l'essentiel de l'art littéraire.

24. L'expression « exercice qui consiste à inverser le processus normal de la composition » recoupe parfaitement le postulat fondateur de la tentative du Groupe μ de généraliser la rhétorique. J'y reviendrai en commentant l'exemple de Dégagné déjà annoncé.

25. *Le Petit Robert* demeure moins affirmatif : il fait remonter cette acception à 1611 et en fait état en second, après « qui mérite d'être imité », déjà répertorié au XVI^e siècle.

26. Appliquée à l'enseignement de l'écrit, cette tradition laisse évidemment tomber les deux phases directement tournées vers la pratique de l'art oratoire, soit la mémorisation du discours et les répétitions orales préparatoires. Mieux : elle les remplace par la pratique des modèles et les devoirs.

27. À aucun moment, les « Notes » ne font mention de la terminologie grecque ou latine pour désigner les catégories venues de la tradition

rhétorique, comme c'était l'usage dans les séminaires. Puisqu'il est des écrits de Dégagné qui argumentent en faveur de l'importance, dans la formation, de l'apprentissage du grec et du latin, j'imagine que s'il a pris le soin d'écrire d'avance son cours, c'est qu'il savait toute la difficulté qu'il relevait, en faisant le pari de transmettre sa vision de professeur de Rhétorique à des normaliennes.

28. Il n'y est jamais question des procédés rhétoriques précis, ni d'ailleurs nommément de figures de style.

29. On pourrait imaginer une explication un peu différente : dans l'esprit de la rhétorique classique, l'*elocutio* s'entend de la mise en forme *en vue de* l'interlocuteur-juge à *convaincre* ; or, en contexte, l'interlocuteur-juge de l'élève est le professeur même... avec comme conséquence que la mise en forme devient pour ainsi dire à adapter au genre pratiqué et peut, au-delà des questions « introduction, développement et conclusion » qui relèvent du sens commun, être entendue en termes de : 1) « savoir faire preuve d'imagination » dans la façon de développer un sujet pour toucher un interlocuteur ; et 2) savoir lier l'expression au contenu.

30. Dans les notes manuscrites des commentaires à faire lors de la remise des devoirs, toujours dans le cahier daté 1912-1913, j'ai trouvé trace de ce qu'est l'équivalent de la *narratio* dans une analyse littéraire – le plan du texte à analyser – et dans une composition – le fil imaginatif personnel, qui colore et anime la façon de traiter le sujet imposé. Mes souvenirs personnels de collège classique viennent ici à la défense de Dégagné. C'est en apprenant l'art de la dissertation que l'on touchait du doigt l'importance de la narration, de la présentation de la manière personnelle dont on se proposait de traiter le sujet. Bien évidemment, aucun de mes professeurs n'a insisté pour me faire remarquer que la « narration » de la rhétorique était l'équivalent de la division du sujet dans une dissertation.

31. Bien sûr, l'avocat pourra toujours regretter sur le tard d'avoir parfois péché... il n'avait pas comme premier devoir d'élever les âmes.

32. Est annexé un exemple d'analyse littéraire de la fable « Le Chêne et le Roseau », fond puis forme, qui propose que le fabuliste excelle à faire passer son âme dans les choses matérielles et partant à nous convaincre.

33. On aura beau dire : depuis fort longtemps les littéraires sérieux sont conscients de ce que la littérature est une institution sociale.

34. Qui lui donne accès à la parole de Dieu.

35. J'insiste. L'invention de l'art oratoire s'est faite à propos d'un passé regretté, postulé idéal par l'ensemble d'une communauté et que cette communauté s'était donné comme « vérité » et comme « bien » à rétablir : à la lumière des preuves évoquées par les plaideurs, les juges tranchaient et leur parole devenait reflet du vrai et du bien postulés. Pour Dégagné, il y a lieu de ne pas confondre art et morale ; car il s'agit de subordonner l'un à l'autre : l'art doit servir la morale. Si on n'est pas pour Dieu on est contre : « autrement, il y aurait tout un domaine de choses créées qui échapperaient au Créateur, et le plus important, celui des choses intellectuelles [...] Le mot amoral [...] est une absurdité » (p. 21). D'une part un « objet exprimé » et d'autre part une « âme » ; cela implique, dans la perspective de Dégagné, que la question du point de vue relève en dernière instance de Dieu, auquel peut permettre d'accéder le génie. Ce qui revient à poser l'existence chez les humains d'une (même) âme éternelle par rapport à laquelle Dégagné entend juger, révélation à l'appui, de la plénitude – idéale – des paroles littéraires. À la limite, la théorie de l'âme dont participe Dégagné explique sa compréhension du langage que constitue la tradition rhétorique : celle-ci postule que la parole d'un interlocuteur-sage reconnu comme juge est synonyme de vérité ; et la foi à laquelle adhère Dégagné tire la conséquence qui s'impose, en faisant de l'objet exprimé le reflet de Dieu.

36. Ce qui ne signifie pas que la raison accède à Dieu, mais bien qu'elle convient de son existence, en faisant preuve de bon sens devant toutes les merveilles de la création, dont les œuvres d'art.

37. Dégagné ne précise pas le prénom ; en feuilletant depuis les six volumes des *Œuvres complètes* de Louis Racine, je n'ai pas trouvé trace de ces petits vers irréguliers. J'y ai par contre retracé ceci, qui est à tout le moins assez ressemblant : « Tel un arbre qu'arrose une onde toujours pure, / Ornement

du rivage, amour de la nature, / Fait espérer les fruits qu'il donne dans leur temps». C'est le début de la seconde strophe d'une ode intitulée « Le bonheur des Justes, et le malheur des Méchants ». Ce qui y est dit « Tel un arbre [...] », c'est celui qui, « plein d'amour et de crainte loin [de Dieu], nuit et jour médite la loi sainte » (L. Racine, *Œuvres complètes*, t. 2, Genève, Slatkine Reprints, 1969, p. 345). C'est utile de le savoir pour comprendre un peu la spontanéité avec laquelle Dégagné identifie ses interlocutrices au jeune lis, dans son commentaire. L'œuvre majeure de Racine-fils, son poème intitulé *La Religion*, a été reçue comme janséniste au XVIII^e siècle; ce poème didactique était encore pratiqué par les professeurs dans les séminaires du Québec au tournant du (XX^e) siècle. Dégagné connaissait très bien tant ses poèmes que ses réflexions sur la poésie. Il ne me paraît pas vain, pour bien entendre le petit quatrain ici en cause, de savoir que dans la préface de son poème-fétiche, Racine-fils a écrit que le plan de son ouvrage tient dans cette courte pensée de Pascal : « À ceux qui ont de la répugnance pour la religion, il faut commencer par leur montrer qu'elle n'est pas contraire à la raison, ensuite qu'elle est vénérable; après, la rendre aimable, faire souhaiter qu'elle soit vraie, montrer qu'elle est vraie, et enfin qu'elle est aimable » (L. Racine, *La Religion*, Lille, L. Lefort, Imprimeur-Libraire, 1853, p. X; je n'ai pas mal transcrit : il s'agit de rendre la religion aimable, puis de montrer qu'elle l'est effectivement – rhétorique oblige!)

38. Si on ne focalise pas de manière univoque sur la pureté des sentiments, on note au passage que Dégagné participe déjà de la vision libérale – « expressive » – de l'écriture littéraire : du bien senti d'abord au bien rendu ensuite. Et il reste alors à comprendre ce que la vision libérale doit à la tradition rhétorique, en saisissant pourquoi Dégagné ne pouvait que croire au symbolisme « naturel » des romantiques auxquels il reprochait – lucidement – d'insister trop sur le sensible. La tradition rhétorique saute ici aux yeux, doublement : d'abord (le fond) « l'idée », puis (la forme) « l'image symbolique »,

quadruple; mais aussi d'abord (l'exorde de Dégagné) l'idée, puis (sa narration) l'image symbolique qui permet de tout fondre admirablement dans une même phrase, ensuite (son argumentation) c'est la hauteur de la pensée qui fait la littérature, et finalement (sa péroraison) c'est l'élévation de la pensée – hiérarchie des facultés de l'âme – qui fait le « bien écrit ».

39. Cette attribution d'un sentiment à la nature n'est cependant plus très éloignée de l'esprit des textes des romantiques, de même que ceux de Baudelaire et de toute l'école symboliste. Dégagné pratique déjà et pour ainsi dire à son insu une lecture romantique – symbole romantique à l'appui, j'y arrive – de la petite phrase de Racine. On pourrait en trouver des traces dans des phrases comme celles-ci : « Il ne faut pas séparer le corps d'avec l'âme les deux forment un tout complet [*sic*]. Il est vrai que saint Paul a dit : « Il y a deux hommes en moi » mais c'est ici la lutte morale [*sic*]. Dans l'homme physique, il y a unité, harmonie admirable. Il y a à ceci des conséquences graves. [...] L'écrivain devra être un : ni ange, ni bête, nous ne sommes ni l'un ni l'autre [*sic*] » (p. 4).

40. Si tant est qu'un symbole est un signe arbitraire, mais simplement articulé. En ce sens qu'un même symbole, en chimie par exemple, ne peut pas servir deux fois pour désigner deux objets différents. Ou encore : la balance comme symbole de la justice. On peut savoir que les symboles changent d'une culture à l'autre : le noir renvoie au deuil dans une culture, alors que c'est le blanc qui le fait dans une autre. Mais dans une culture donnée, un symbole a un seul « signifié » possible : contrairement au signe linguistique, il n'est pas doublement articulé.

41. Je prépare actuellement un essai sur le mythe de la forme dans la tradition rhétorique. La thèse que j'y développe est, à gros traits, la suivante : la « forme » d'une brique lui vient du moule; en matière de langage, le moule c'est l'autre, tant pour le locuteur que pour l'interlocuteur.

42. A. Martinet, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Collin, 1996, p. 13-15.

MICROLECTURES ET MACRO-ENJEUX DE LA NARRATION GRAPHIQUE

L'ARPEMENT DE JAN BAETENS

PHILIPPE SOHET

La crise généralisée des pratiques culturelles qui caractérise la dernière décennie du siècle appelle une réflexion de fond sur leurs modes comme sur leurs enjeux. Le domaine de la bande dessinée ne fut guère épargné par les turbulences de ce mouvement de ressac et de redéploiement. La fermeture de «vénérables» institutions éditoriales, la politique hégémonique des «séries», le repli frileux de la production sur un lectorat restreint (largement enfantin) allaient de pair avec l'émergence d'une véritable nébuleuse de maisons de production indépendantes et la richesse détonante de leurs créations. Parallèlement, la difficulté à se doter d'un appareil critique et théorique de qualité, qui a longtemps prévalu, semble céder le pas à une nouvelle vitalité de la réflexion. C'est incontestablement de cette mouvance que relève le dernier ouvrage de Jan Baetens¹.

Dans la ligne des précédents travaux de Baetens², *Formes et politique de la bande dessinée* s'impose comme un essai important dont il faut souligner avec force l'envergure des perspectives, l'acuité de la réflexion et la finesse des analyses. Intimement convaincu que «l'interaction des œuvres et de leur commentaire est indispensable à la découverte de nouvelles formes d'écriture et de lecture» (p. 2), l'auteur nous propose ici une série d'études qui relisent et font dialoguer des œuvres d'horizons, d'époques et de projets variés. Hergé et Herriman voisinent Castells ou Escher; Pratt et Swarte rencontrent Vandersteen alors que Breccia y annonce les productions du groupe Fréon!

La perspective privilégiée est celle des «microlectures»: analyses subtiles de certains détails formels visant à mettre à jour les paramètres expressifs et leur interaction dans la production du récit. Contournant la tentation d'une fuite en avant formaliste, la réflexion se confronte sans arrêt aux conditions de production et de réception des œuvres, aux effets de leur mise en circulation. Pour ce faire, les analyses

convoquent régulièrement les travaux les plus féconds sur la question (Groensteen, Berger, Genette, Aumont, Ricardou, Marion, etc.).

La prédilection pour l'optique des microlectures n'est pas sans incidences. Outre la grande difficulté à rendre compte ici du degré de minutie des analyses sans en trahir toute la finesse³, ce parti pris ne permet pas de viser la reconstruction synthétique ou exhaustive du système de la bande dessinée. Une première perspective synthétique était déjà développée dans *Pour une lecture moderne de la bande dessinée* dont le présent ouvrage vient illustrer et compléter les propositions. Notons cependant que l'analyse des mécanismes dans ces opérations de sens dépasse toujours le cadre étroit de l'exemple ponctuel et débouche d'emblée sur des perspectives réflexives d'envergure où pratiques formelles et enjeux sociaux ne sont jamais dissociés.

Cette dynamique se reflète dans les quatre thématiques regroupant les études de ce volume. Les trois premières concernent divers aspects formels (le rôle de la couleur, les rapports entre texte et image, le récit et la forme) alors que la dernière évalue l'impact des trois perspectives précédentes sur une *politique de la forme*.

Le paramètre chromatique

La couleur demeure sans doute l'un des aspects les moins étudiés du dispositif expressif de la bande dessinée. Pourtant, les trois études que lui consacre Jan Baetens le démontrent, le phénomène est loin de se limiter au simple coloriage dans une perspective d'embellissement ou d'un surcroît de réalisme.

Pour s'en convaincre il n'est que de relire certains travaux d'Hergé. L'utilisation de la couleur se voit habilement insérée au sein des stratégies narratives déployées. Elle appuie, par exemple, la dynamique d'alternance entre les seconds plans

de «décor» (détaillés) ou de «fond» (neutres) qui constituait l'une des bases de la rythmique narrative d'Hergé, supportée par d'autres variations des paramètres expressifs :

Chaque fois que le décor se métamorphose en fond, Hergé change de point de vue comme de cadrage : le point de vue devient frontal [...] et les personnages sont montrés la plupart du temps en plan rapproché. (p. 8)

Brisant une perspective strictement référentielle, des coloris distincts viendront ponctuer fond et décor. Cette dynamique apparaît avec le plus d'éclat dans la célèbre séquence du combat entre Rackham le Rouge et le Chevalier François de Hadoque (qui, est-il besoin de la rappeler, se joue à deux niveaux narratifs : celui du combat lui-même et celui du récit véhément que nous en fait le capitaine dans son appartement). Or, non seulement l'alternance entre fond et décor soutient ce double niveau (la narration au passé privilégiant le décor, la narration au présent le fond), mais le lecteur assistera à une variation (exceptionnelle au sein de l'œuvre d'Hergé) dans le coloris du fond des scènes de l'appartement selon l'intensité des phases du combat de l'ancêtre.

Cet exemple d'utilisation structurée de la couleur au sein des dispositifs expressifs de la bande dessinée n'est pas unique, ni même premier. Lorsqu'en 1935, sous la pression commerciale des éditeurs, George Herriman se voit pressé d'introduire la couleur dans ses célèbres «strips» de *Krazy Kat*, c'est à une réorganisation complète des paramètres que le lecteur assistera :

[...] la division paginale de Krazy Kat [...] passe en peu de temps de la formule la plus conventionnelle qui soit à une série de modèles d'une liberté presque anarchique. (p. 17)

Cette effervescence, note Baetens, est le résultat d'un déplacement, d'un rééquilibrage dû aux effets de l'introduction de la couleur. En effet, la fantaisie unique de l'univers de *Krazy Kat* reposait en partie sur la dynamique débridée entre l'avant et l'arrière-plan où les détails se modifiaient à profusion. Or, avec le recours à la couleur, les plages d'aplats qu'elle dispose atténuent la reproduction de détails très fins et restreignent par le fait même la portée significative du décor. Cette effervescence semble donc bien être une «mesure pour compenser hors vignette ce qui se perd à l'intérieur de la vignette».

Plus récemment, certaines pratiques de la «couleur directe» (appliquée à même la planche originale, non plus à partir d'un calque) et la contestation des surfaces closes

qu'imposait le graphisme (longtemps hégémonique) de la «ligne claire» ont rapproché certaines manifestations de la bande dessinée des pratiques picturales et expressives de la peinture, induisant du même coup de nouvelles approches du phénomène. Certains récits de Castells sont habilement travaillés par ces «liens controversés entre bande dessinée et peinture» (p. 28). L'analyse minutieuse d' *El Sr. Go y la joven Antea* révèle l'allégorie qui traverse cette rencontre entre *Monsieur Go* et *Antée*, entre la bande dessinée et la peinture, et comment, au terme de l'exposition et de la confrontation de leurs dispositifs, la narration graphique peut prendre habilement appui sur certains constituants de la peinture, notamment son utilisation pensée du chromatisme (puisque dans ce récit «les rapports entre cases sont souvent plus chromatiques que directement narratifs», p. 33).

La lettre et l'icône

Interrogeant ensuite les interactions de l'image et du texte dans la bande dessinée, Jan Baetens nous oblige encore à reconsidérer certaines évidences trop aisément acquises et à poursuivre la réflexion dans de nouvelles directions. Par essence, la bande dessinée est un médium polysémiotique. L'histoire précise des modalités d'articulation des codes iconiques et linguistiques reste pourtant encore largement à écrire. Dans le contexte de production propre à la bande dessinée et face aux préjugés qui y restèrent longtemps rattachés, la non-redondance des deux registres mit du temps à s'affirmer. De même, malgré les coups de boutoir de certaines productions contemporaines innovatrices, le primat d'un code (linguistique) sur l'autre (iconique) reste encore souvent une donnée communément acceptée. Trois études permettront à l'auteur de raffiner les perceptions des mécanismes expressifs en ce domaine et d'en mesurer les enjeux réels.

Dans un premier temps, il nous rappelle qu'avant d'être lettre ou icône, la bande dessinée est essentiellement graphique. Elle ne peut, de ce fait, échapper au «style» d'un auteur dont elle sera toujours la trace. S'appuyant sur les travaux de Philippe Marion⁴, il plaide à son tour pour l'introduction du concept de *graphiation* :

*[...] la graphiation est donc fondamentalement auto-référentielle. Avant de contribuer à la figuration, elle est auto-monstration, dans la trace d'une identité graphique perceptible dans la spécificité subjective d'une empreinte.*⁵

Dans le processus de l'énonciation narrative, la graphiation constituerait ainsi, aux yeux du lecteur, une couche

«antérieure» à la narration et même à la monstration. La présence de cette graphiation varie évidemment en forme et en intensité. Elle se fait plus forte dans les effets d'esquisses et plus ténue lorsque le dessin tend à une «évocation transparente de ce qui se voit figuré».

Mais, avertit Baetens, il ne faudrait pas trop rapidement rabattre la notion de *graphiation* à celle d'un *graphiateur*, car il ne s'agit pas tant d'une personne que d'une instance. En effet, d'une part les contingences de la production peuvent multiplier les interventions d'agents divers dans la mise en traits (le dessinateur mais aussi, l'encreur, le «lettreur» et le coloriste, par exemple) et, d'autre part, le travail graphique est loin d'être «naturel», il relève d'un acte socialisé répondant à des codes: contraintes d'écoles et d'époques.

[...] chaque style, loin de se réduire à la manifestation d'un moi, signifie d'abord un choix dans l'éventail des styles disponibles à un moment donné, et une préférence quant à la manière dont cette parole cherche à être comprise et interprétée. (p. 42)

La prise en compte de cette dimension, généralement ignorée dans la majorité des théories de la narration graphique, ouvre des perspectives nouvelles mettant l'accent sur la puissance narrative d'éléments graphiés propres au médium.

S'éloignant quelque peu de la bande dessinée, Jan Baetens s'appuie ensuite sur une gravure de M. C. Escher (*Le Roulenboule*, 1951) pour démontrer combien, face au poids des traditions, s'opposent certaines productions dont l'audace offre une réelle ouverture de perspective et qui, dès lors, prennent valeur emblématique. Ainsi, régulièrement,

[...] l'image est étudiée comme un signe spatial dont les parties s'offrent simultanément à la vue, là où rivée à la ligne, l'écriture se prête à une lecture essentiellement temporelle. (p. 47)

Or la gravure en question fait cohabiter signes scripturaux et analogiques mais dans une articulation qui tente précisément «un échange généralisé de leurs traits spécifiques» (p. 48). Dans un détournement de la planche d'encyclopédie, la gravure présente un animal imaginaire, sorte de mille-pattes se déplaçant par «auto-enroulement» tandis qu'un long commentaire descriptif nous en rapporte les mœurs. Mais, contrairement à la coutume, la cohabitation du texte et de l'image ne se réduit pas à une simple juxtaposition, voire à l'incrustation de celle-ci dans celui-là. L'agencement, ici, stigmatise les traits spécifiques des matériaux pour les contourner. La partie imagée s'étale sur une laize diagonale reliant le point de départ du parcours de la lecture à son point d'achèvement

et, en présentant les étapes d'enroulement de l'animal, se «séquentialise» comme toute phrase. À l'inverse, le texte, clôturé aux deux aires que sépare ce trajet, perd de sa linéarité pour se donner d'abord comme figures, surfaces triangulaires dont la régularité interlignaire est ajustée au rythme d'enroulement de la figure. Cette réalisation du maître hollandais, où l'image semble se linéariser et l'écrit prendre figure spatiale, vient donc opportunément rappeler la richesse potentielle des territoires sémiotiques qu'il reste à la narration graphique à explorer.

Des territoires que même Hergé, derrière le classicisme de son style, n'a pas hésité à effleurer. Avec discrétion mais combien d'efficacité. Poursuivant ici la démarche qui fondait déjà son audacieux «*Hergé écrivain*», Baetens nous démontre (et démonte) l'étonnante lucidité hergéenne aux registres signifiants. Michel Serres fut l'un des premiers à souligner l'existence d'une théorie de la communication à tirer des lapsus communicationnels dans l'univers de Tintin⁶. Dans la même perspective, s'attachant aux pirouettes verbales de Tournesol, Jan Baetens y met à jour l'étonnant dialogue des ressources verbales et visuelles. Ainsi, comment expliquer que la surdité du personnage se double toujours d'un trouble visuel? Curieusement, si l'acuité visuelle de Tournesol semble intacte tant qu'aucune parole ne s'échange, dès que se déploie le dialogue, une curieuse cécité surgit chez le professeur qui «réussit à renverser la signification des physionomies les plus comminatoires» (p. 59) par un incroyable effet de contamination du linguistique sur le visuel. Cet entrelacs de deux matières expressives se retrouve encore à divers niveaux dans l'univers hergéen, notamment quand l'image se donne littéralement à «lire». Que le récit remplace les réserves de boisson du capitaine, ce sera bien entendu pour y substituer une «boîte de biscuits» dont la composition phonique ne peut que redoubler l'opération en rappelant la bouteille de whisky brisée, gisant à côté de la chaloupe:

D'un côté, le début du mot boi-te est identique à celui de la famille lexicale du terme boi-sson. De l'autre, le noyau du vocable b-iscui-ts reprend de manière chiasmatisque le matériau phonique et consonantique intégral de Whisky. Qui plus est, la syllabe clausulaire de bis-cuits n'est pas sans parenté profonde avec la cuite dont les symptômes pullulent, comme le profond sommeil de Tournesol ou la saleté des lieux. (p. 63)

Les paramètres au service du récit

Une troisième section du volume analyse la contribution de certains détails formels à la construction du récit. Dissé-

quant une ancienne production du flamand Vandersteen⁷, l'auteur cherche à identifier certains des soubassements formels du projet narratif et, dans ce cas précis, à «saisir les relations inextricables qui se nouent entre trois éléments fondateurs: langue, rythme et récit».

L'exemple retenu se révèle particulièrement opportun puisque l'effervescence débridée du ton et du style (qui échappaient encore aux futurs diktats du genre qu'imposera sous peu l'assagissement institutionnel du médium) laisse apparaître avec plus d'acuité l'organisation formelle des procédés en place. Certes la vitalité du récit tient en partie à la structure feuilletonesque (que favorisait son rythme de publication d'origine), mais également à l'habile articulation des paramètres thématiques, iconiques et langagiers pour créer la vivacité du rythme. Le prétexte lui-même (une course-poursuite) se concentre essentiellement sur l'action: toute vignette à portée quelque peu descriptive, toute motivation psychologisante qui risqueraient de freiner la lecture semblent avoir été écartées, c'est bien le mouvement lui-même qui devient l'objet de cet emballage narratif. Avec finesse, Baetens décrit les «paramètres visuels qui aident à entretenir le rythme à l'intérieur de la case et dans les rapports d'une vignette à l'autre» (p. 98). La logique qui prévaut au découpage s'avère particulièrement efficace: chaque case présente une action quasiment distincte, les personnages n'apparaissent jamais en état d'immobilité, et leurs actions ne sont guère synchrones ou comparables, multipliées souvent par un recours systématique aux possibilités qu'offre le hors champ. De multiples inversions paramétriques viennent endosser et poursuivre ce mouvement général: ainsi la composition des vignettes (qui alterne l'orientation des axes dominants et «chaloupe» le parcours de l'œil) est conjuguée avec des variations aussi systématiques dans la distance, le point de vue ou le cadrage. La dimension langagière n'est pas en reste et Vandersteen aura su jouer au mieux de «toutes les possibilités *rythmiques* offertes par le texte» (p.104). Non seulement par l'elliptique des dialogues, mais également par la «répartition concertée des masses verbales» créant une sorte de ping-pong visuel entre les cases, sans oublier le recours au dialecte «qui le rapproche de l'expérience carnavalesque» et aux calembours qui semblent à l'origine de certains comportements faisant ainsi du récit «la conséquence de cette manipulation ludique des mots pour le dire» (p. 105).

La pertinence des observations avancées par Baetens ne peut que stimuler son lecteur à poursuivre la réflexion en se demandant, par exemple, si la richesse de l'exemple retenu ne

tient pas autant à ce qu'il ne montre pas qu'à ce qu'il expose. Car le projet narratif de Vandersteen dans cette aventure n'est pas sans se rapprocher d'autres projets, notamment celui de Forton dans certains épisodes des célèbres *Pieds Nickelés* avec leur gouaillerie, leur sens de la dérision et la cascade désordonnée d'événements. Ce que révèle précisément le travail de Vandersteen, c'est bien l'écart structurel qui distingue les deux réalisations éloignées de quelques décennies. Il faudra relire les albums de Forton à la lumière des remarques de l'auteur pour mieux mesurer la maîtrise des paramètres qui s'affirme d'un dessinateur à un autre: là où l'expression graphique de Forton n'offrait qu'une palette expressive d'une grande rigidité (tant dans la hauteur des cases que dans le choix du cadrage, de la perspective et de la position), le «strip» de Vandersteen module frénétiquement ces mêmes paramètres. Ce qui s'exhibe ainsi, c'est la mise en place d'un dispositif de narration original qui aura (enfin?) permis l'élargissement du récit en images hors de la domination du matériel scripturaire, au service d'un projet narratif propre: celui de la bande dessinée.

Mais le récit peut reposer sur diverses configurations. L'analyse d'une pochette de disque révélera la virtuosité et les artifices par lesquels le dessinateur Joost Swarte réussit à condenser le «déroulement narratif» en une seule scène. Sur la vignette, une jeune fille, devant une affiche d'un musicien, gonfle sa robe au vent par un gracieux mouvement dansé. Les yeux ébahis d'un cycliste qui a mis pied à terre pour l'occasion et le carambolage de plusieurs automobiles en arrière-plan nous laissent deviner ce que, par la mise en scène, le mouvement de jupe soustrayait à nos yeux de spectateurs. Sur cette vignette, succession des plans et juxtaposition des niveaux entretiennent d'étranges échos sémantiques et syntaxiques. Les événements au loin semblent répondre aux éléments de premier plan et cette danse prendre son origine dans le motif pourtant «affiché» de ce musicien (présenté en pleine action). La construction formelle (la position et la composition de l'affiche, le dialogue de la plongée et de la contre-plongée) crée une métalepse optique qui aboutit «à la fusion des niveaux fictionnels qui cohabitent sur la feuille» (p. 73). Dans cette mise en scène affolante, Swarte prend donc un malin plaisir à exploiter deux des constituants fondamentaux du système perspectif traditionnel: la ségrégation des plans (qui réduit l'étendue à quelques plans sélectionnés) et la *veduta* (ouverture d'un plan sur un autre) en les détournant au seul profit du projet narratif.

Dans un autre chapitre, relativement dense et nettement plus audacieux, Baetens souscrit aux perspectives de la

textique et des travaux de Ricardou élargissant la notion de récit du strict niveau diégétique au «déchiffrement vectorisé de l'objet à lire». Il se propose alors d'explorer certaines frontières du projet narratif en analysant ce

[...] *no man's land* entre l'infranarratif de certaines compositions paginales entièrement tournées du côté du tabulaire et le démarrage récitatif orienté vers le linéaire. (p. 91)

Appuyant sa démonstration sur l'analyse d'une planche-couverture (*Tango* de Hugo Pratt) où le regroupement d'une série de vignettes ne semble, de fait, guère être régi par un projet séquentiel (syntagmatique), mais offrir davantage une série de vues partielles d'un couple dansant. Pourtant l'organisation des vignettes, tant dans leur composition que dans leurs agencements multiples, lui paraît révéler des «mouvements» formels : établissement, rupture et rétablissement de principes, ou encore parallélismes et échos entre divers niveaux structuraux. Dans une telle optique, l'analyse vise à rendre compte des

[...] *aventures de la forme qui, de manière indépendante ou en dialogue avec les événements racontés, s'avère à même d'enclencher une lecture narrative dirigée vers ce qu'on a pu appeler le «récit des paramètres»*. (p. 77)

Une politique de la forme

La dernière section de l'ouvrage réinscrit l'ensemble des réflexions qui la précèdent dans une perspective globale, évaluant les enjeux de ce qui se donnerait alors comme une «politique de la forme». Trop souvent, l'analyse du politique au sein des productions culturelles se voit restreinte à l'évaluation axiologique de leurs contenus, alors qu'il est possible de l'aborder également «comme une stratégie destinée à ressortir des effets à l'intérieur d'un contexte déterminé» (p. 137). Dans la ligne des travaux de Ricardou, il s'agit davantage de jauger la capacité de certaines œuvres ou courants à [...] *souligner structurellement ces opérations et paramètres que le régime représentatif, avec sa primauté du message à communiquer, occulte en partie ou totalement*. (p. 110)

Avoir choisi comme premier exemple *Ché*, l'album issu de la collaboration des frères Breccia et d'Oesterheld n'est pas sans poser quelques défis. L'«appartenance sans nulle réserve au sous-genre honni de la propagande politique» (p. 111) ne le disqualifie-t-elle pas d'emblée? Or, l'analyse de Baetens le montre éloquentement, la force de l'ouvrage, son pouvoir mobilisateur réside peut-être moins dans son

projet hagiographique que dans sa mise à nu de certains mécanismes du mirage représentatif. Le dispositif narratif de l'album s'articule autour de deux types de séquences relatant l'une le dernier combat en Bolivie, l'autre des éléments emblématiques de son existence. Procédé relativement classique, même pour sa date de création (les années 60), n'était-ce l'opposition systématique des paramètres qui les constituent. Que ce soit au niveau de la voix (parcimonieuse ou disert), de la vitesse narrative (continue ou discontinue) ou de la composition graphique (focalisée sur un objet, un personnage ou diffractée en une multitude de plans), les deux niveaux n'auront de cesse de se révéler mutuellement leurs artifices. Au niveau expressif, l'utilisation singulière du noir et du blanc vivifie «cette tension entre deux postures représentative et métareprésentative» (p. 118). Car leur organisation ne se sent plus liée à une motivation strictement réaliste : leur contraste ne marquant plus nécessairement une opposition présente dans le référent, elle se donne d'autant mieux à lire comme aspect matériel de l'expression. Il en va du même projet lorsqu'une utilisation contrastée des plans exacerbe la bidimensionnalité du support et que le recours à quelques formes simples, ambiguës et polyvalentes hypostasie la force de toute interprétation lectorielle. Ces manœuvres n'empêcheront évidemment pas d'y lire un projet idéologique en ce qu'elles visent souvent à permettre le passage du biographique à l'hagiographique mais elles «font de *Ché* un de ces ouvrages où le méticuleux travail sur la forme épaula la transmission d'un message univoque» (p. 114).

Une telle préoccupation d'inscrire une réflexion sur la forme et le dispositif représentatif au sein même de l'œuvre semble bien caractériser une part importante de la production récente de jeunes auteurs regroupés dans la nébuleuse du réseau d'*Autarcie Comix*⁸. S'attachant plus particulièrement aux travaux du groupe belge *Fréon* et à leur revue *Frigobox*, l'auteur analyse comment «l'indignation à fleur de peau, l'urgence politique, le besoin d'en découdre avec la société» (p. 127) ne peuvent y être séparés de l'examen des traits formels de leurs travaux, de leurs efforts pour se doter de nouvelles expressions.

Rejoignant les critiques les plus acérées du régime médiatique, c'est bien à une version contemporaine de la querelle des iconoclastes qu'ils nous sensibilisent, dénonçant avec vigueur la profusion et le brouillage des images où le réel tend de plus en plus à se confondre avec ses représentations et où «l'ennemi, c'est l'excès d'images et de texte qui coupe les ponts entre le sujet et le réel» (p. 140). On en comprend

d'autant mieux la méfiance affichée par le groupe à l'égard de cette frénésie postmoderne de la «poétique de la citation tous azimuts» et à ses «collages irréflectifs» (p.122), tout comme leur volonté d'évitement de références à des modèles stylistiques dominants (la fameuse «ligne claire»). Mais le projet n'en resterait qu'au stade de la crispation stérile s'il ne débouchait pas sur une production «où les anciennes contraintes ne représentent plus l'horizon englobant, mais [...] un point de départ» (p.146). Or, à considérer les productions du groupe *Fréon*, il semble possible de synthétiser l'originalité de leurs efforts dans leur volonté de dépasser certaines clôtures. Jan Baetens identifie quatre traits fondamentaux de cette production qui se donnent comme autant de revendications: dépassement de l'«homogénéité de matière comme de style» (par la coprésence de multiples classes d'images venant rompre l'illusion représentative mise en place), dépassement de la tutelle des genres (le refus de restreindre le champ de la bande dessinée à un ou quelques genres dominants), dépassement du récit (avec une sensibilité au récit des formes où «le lecteur se voit incité à lui-même retracer le vagabondage et les métamorphoses d'une tache, les places variables d'un trait, les tremblés ou dilutions d'une égratignure», p.132), dépassement même du livre (avec l'exploration de la mise en scène [narrative] *in situ* de certaines de leurs expositions⁹). Et l'auteur de conclure:

L'apport politique majeur de Frigobox réside peut-être à ce niveau-là. Le travail sur la transgression, imperfections et réussites confondues, montre qu'il y a toujours loisir de changer les règles du jeu. (p.147)

L'arpentage de la narration graphique

Depuis des années, Jan Baetens arpente le champ des récits en images. Les analyses qu'il nous propose ici sont autant d'incursions dans un territoire dont la richesse potentielle demeure sous-estimée. Étoffées, fécondes, voire provocantes¹⁰, ses microlectures balisent peu à peu la complexité du dispositif propre à la narration graphique. Que l'on ne s'y trompe pas cependant: si les analyses déployées dans ce volume se concentrent davantage autour du domaine de la bande dessinée, les réflexions qu'elles engendrent dépassent largement le secteur et constituent un levier précieux pour questionner le champ culturel dans toute son extension. Elles s'offrent comme un irremplaçable appel à l'intelligence de la lecture. À ce seul titre, *Formes et politique de la bande dessinée* s'impose comme un détour obligé.

NOTES

1. J. Baetens, *Formes et politique de la bande dessinée*, Leuven (Belgique), Éd. Peeters Vrin, coll. «Accents», 1998, 151 p., 7 illus.. Aux côtés de l'ouvrage de Baetens, il serait injuste de ne pas mentionner, entre autres, *Forging a new medium* de C. Dierick et P. Lefèvre (VUB Press, 1998) ainsi que la publication du *Système de la bande dessinée* de T. Groensteen, (Paris, P.U.F., 1999). Le secteur des revues n'est pas en reste avec *9° art* du CNBDI (Angoulême) ou le tout récent *International Journal of Comic Art* (c/o John Lent, 669 Ferme Bvd, Drexel Hill, PA 10926 USA).
2. Enseignant aux universités de Leuven et de Maastricht, J. Baetens a publié de nombreux ouvrages dans le champ des «cultural studies» et notamment de la bande dessinée. Relevons, parmi les plus récents, *Hergé écrivain* (Labor, 1989), *Pour une lecture moderne de la bande dessinée* (avec P. Lefèvre, Centre belge de la bande dessinée, 1992), *Du Photo-roman* (Les impressions nouvelles, 1993), *Le Réseau Peeters* (Rodopi, 1995).
3. Dont le lecteur aura déjà pu se rendre compte en prenant connaissance de l'étude que publiait dernièrement J. Baetens («Déjà fini! Quel dommage!», Microlecture d'un incipit: *Le Réseau Malou*) dans *Recherches en communication* (n°8, 1997, Louvain-la-Neuve, p. 87-102.)
4. *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur (Essai sur la bande dessinée)*, Louvain-la-Neuve, Éd. Academia, 1993.
5. P. Marion, cité par J. Baetens, p. 37.
6. «Les bijoux distraits ou la cantatrice sauve», dans *Hermès II. L'Interférence*, Paris, Éd. de Minuit, 1972.
7. Ce récit, publié entre 1948 et 1950, ne possédait pas de version française au moment de la rédaction de l'analyse de J. Baetens qui le nomme dans son texte *L'Hurluberlu calibré*. Depuis, une traduction est disponible sous le titre *Les Quipropos d'un quidam*, Éd. Standaard, 1995.
8. Label qui regroupe les travaux de diverses petites maisons d'édition indépendantes telles que *Amok*, *La Cinquième couche*, *Fréon*, *Ego comme X*, *L'Association*, etc.
9. Invité dans le cadre de la participation belge au festival d'Angoulême 99, le groupe *Fréon* disposa, dans la grande salle du conseil municipal, une architecture remarquable dont les six pièces proposaient des installations narratives distinctes.
10. Ainsi le choix d'élargir le concept de récit jusqu'à la frontière du «récit des paramètres» n'est pas sans poser des questions sur la nature même du narratif et, du point de vue lectoriel, sur la façon dont l'analyse se démarque de la description articulée du «texte» proposé. L'auteur avait déjà habilement soutenu dans un de ses ouvrages précédents (*Du Photo-roman, op. cit.*) cette thèse qui relève d'une discussion qui reste à poursuivre mais dont l'enjeu dépasse les propos du volume, *a fortiori* de ces lignes.

Origine, provenance et surgissement.

La recherche de la cause originaire

dans le platonisme grec

Georges Leroux – page 7

La conception philosophique grecque de l'origine s'amorce avec la recherche présocratique des causes premières et se développe dans la métaphysique de Platon. La doctrine platonicienne intègre les éléments narratifs de la physique et des cosmogonies antérieures, mais elle entreprend de les transformer par la position d'une origine du monde qui soit hors du temps. Cette étude examine plusieurs aspects de cette conception, en particulier dans le texte du *Timée* et dans le néoplatonisme postérieur.

The greek philosophical conception of the origin begins with the presocratic research of ultimate causes and it gains its full expression in the metaphysics of Plato. The platonic doctrine builds in the narrative elements of ancient physics and cosmogonies, but it works towards a transformation, by the theory of an extra-temporal origin of the world. This essay studies several aspects of this doctrine, mainly the theory exposed in the *Timaeus* and in posterior neo-platonism.

Des origines de la peinture

Éric Méchoulan – page 19

Les discours sur l'origine de la peinture (ceux de Pliny l'Ancien, d'Alberti, mais aussi ceux de la théologie chrétienne) permettent de saisir trois manières par où affluent la source et la production de la peinture : l'ombre, le miroir, l'empreinte.

Different authors of treatises on the origin of painting (Pliny the Old, Alberti, christian theologians) give us the opportunity to apprehend three ways of understanding what painting produces : shadows, mirrors and prints.

L'incipit esquivé

Jean-Pierre Vidal – page 37

Si tous les commencements humains sont rétrospectifs et émergent comme des projections largement fantasmatisques, encore que logiques, à partir d'un présent arbitrairement immobilisé, nulle part mieux que dans un *incipit* de roman ce paradoxe temporel ne peut s'observer comme le véritable vortex de production sémiotique qu'il constitue. C'est ainsi qu'après avoir brièvement revisité le célèbre *incipit* du *Voyage au bout de la nuit* de Céline tel qu'en lui-même enfin celui du *Voyeur* de Robbe-Grillet le change, le présent article s'attache à montrer comment le personnage peut naître littéralement du paysage incipital en prenant pour exemple *Le Neveu de Rameau* de Diderot.

Discursively, beginnings are always retroactive. They are just backward projections from an everflowing present that has been stopped by an arbitrary decision, which lays it as some kind of milestone. Nowhere more than in the *incipit* of a novel can such a backward narrative surge be observed. After briefly looking at Céline's *Voyage au bout de la nuit*, and Robbe-Grillet's *Le Voyeur*, this article analyzes Diderot's most famous *incipit*, the one present in *Le Neveu de Rameau*, showing for instance how the character of Rameau's nephew literally comes from this initial vortex as from a semiotic ground.

« Rien de nouveau sous les soleils ».

Répétition et origine de l'histoire

dans *L'Éternité par les astres* de Blanqui

Jean-François Hamel – page 45

L'Éternité par les astres de Louis-Auguste Blanqui est révélatrice de la posture critique et ironique des écrivains modernes face aux philosophies de l'histoire du XIX^e siècle. Le projet est à forte connotation politique, puisque Blanqui cherche à symboliser l'horizon des événements historiques

sans réduire le déploiement du devenir à une Origine ou à une Finalité. L'aporie surgissant dans le texte ne peut toutefois que ramener la question de l'origine à l'avant-scène, puisque sa propre pragmatique doit nécessairement désigner le lieu et le moment de son avènement : comment s'engager dans la description du plan d'où procède toute historicité sans y laisser la marque de sa propre inscription historique ? Comment, sinon par la répétition, refuser à sa propre prise de parole une origine ?

Louis-Auguste Blanqui's *L'Éternité par les astres* reveals the modern writers' critical and ironic attitude towards nineteenth century philosophy of history. Blanqui's project is politically-oriented, since it tries to symbolize the horizon of historical events without reducing it to an Origin or an Ending. The aporia that appears in his text nevertheless reintroduces the question of origin because his own pragmatics necessarily designates the place and time of its event. How can one pursue the description of a plane, from which all historicity proceeds, without leaving the marks of his own historical inscription ? How, except by repetition, can one refuse to acknowledge the origin of his own speech ?

L'Ombilic de Dieu. Le fou et le cabaliste

Anne Éline Cliche – page 59

L'auteur fait ici une relecture du cas Schreber et de ses troublants rapports à Dieu. Le Dieu de Schreber est un dieu de langage, et le système complexe de rayons et de nerfs qui le rattache à Schreber a une consistance verbale. Cette merveilleuse construction vient répondre à une origine défaillante entrevue par le psychotique comme un trou sans bord provoquant l'effondrement des mondes. L'analyse compare cet aspect du système schreberien avec la logique du cabaliste Abraham Aboulafia et son émanation du « dibbour », projection et contemplation des lettres de l'alphabet hébraïque comme ombilic de Dieu. Le fou et le cabaliste se rencontrent sur cette question de l'origine.

This article presents a rereading of the Schreber case, especially of its disturbing relationship to God. Schreber's God is a God of language, and the complex system of rays and nerves, which connects him to Schreber is of a verbal nature. This incredible construction appears to be an answer to a failing origin, glimpsed at, by the psychotic subject, as a hole without edge, which provokes a collapse of all worlds. This analysis compares the schreberian system with the cabalist work of Abraham Aboulafia and his creation of "dibbur", a projection as well as an interpretation of the Hebraic alphabet's letters as God's umbilicus. On this question of origin, the insane and the cabalist somehow seem to meet.

Le bon ange de la certitude.

À l'origine du sujet et du nom chez Proust

Jacques Cardinal – page 75

La question de l'origine de la conscience se pose chez Proust depuis une expérience singulière de la mémoire. En analysant la poétique, l'imaginaire et l'enjeu symbolique de la nomination, l'auteur montre que l'origine n'est pas que vertige et oubli, mais expérience de la consistance et de quelque ponctuelle certitude. L'analyse permet d'explicitier aussi la logique du signifiant, c'est-à-dire ce qui, depuis l'origine de ces premières traces de désir, ne cesse de hanter la parole du sujet.

This article investigates the origin of consciousness in Proust's *À la Recherche du temps perdu*. An exercise in close reading, it will show the function of the name in the Narrator's quest for knowledge, memory and identity. It will also reveal the importance of the signifier (and its logic) which is, at the origin, not only a letter, but the body of the subject. Reading Proust involves therefore the initial recognition of this body of desire.

HORS DOSSIER

Laïcisation de la littérature québécoise et tradition rhétorique.

Un cours de littérature donné en 1912-1913 à l'École normale de Chicoutimi (1912-1913)

Fernand Roy – page 95

Cet article présente puis commente la théorie inhérente à un cours de littérature donné en 1912-1913 à l'École normale de Chicoutimi par un ex-professeur de Rhétorique. L'auteur y met en évidence que la croyance religieuse du professeur y sert d'explication justificative de la vision monologique du langage – et de la dyade « fond / forme » – que véhiculait, depuis Aristote, la tradition rhétorique. Et il propose que la laïcisation de la littérature québécoise ne se serait pas faite en réaction à l'idéologie cléricale-religieuse, mais en continuant de cautionner une vision pré-dialectique du langage.

This article presents then comments the literary theory inherent to a literature course, one taught in 1912-1913 at Chicoutimi's École Normale, by *Rhétorique's* professor. It will show that this teacher's religious beliefs worked as a justifying explanation for a monologic vision of language – and the "content/form" opposition – which, since Aristotle, has been conveyed by rhetorical tradition. It will finally show that, while the secularization of Quebec literature was indeed accomplished in reaction against the clerical religious ideology, it nevertheless went on supporting a predialectic vision of language.

Microlecture et macro-enjeux

de la narration graphique.

L'arpentage de Jan Baetens

Philippe Sohet – page 107

Dans le domaine de la narration graphique comme ailleurs, la crise généralisée des pratiques culturelles aura souvent stimulé le redéploiement de l'appareil théorique. Depuis quelques années, les travaux de Jan Baetens s'attachent notamment à décrire la complexité du dispositif propre aux récits en images. Privilégiant la méthode des microlectures, son dernier ouvrage, *Formes et politique de la bande dessinée*, analyse finement certains des paramètres expressifs (couleur, dynamique icono-linguistique, enjeu narratif) tout en s'interrogeant sur les conditions de production et la mise en circulation des œuvres. Au-delà du domaine de la narration graphique, les perspectives évoquées constituent un outil précieux pour revoir le champ culturel dans son ensemble.

In the field of "visual and graphic narratives", as in other arts, the recent crisis in cultural practices has stimulated a new vitality in theoretical thinking. Jan Baetens has proposed, these last few years, in depth analyses of the parametric resources of graphic narratives. In his last essay, *Forme et politique de la bande dessinée*, he has described meticulously aspects of these resources (color, iconic and linguistic codes, the impact of the narrative form), as well as the conditions of production and circulation of these graphic works. His reflexions constitute a wonderful point of view, from which to question the cultural field as a whole.

NOTICES BIOGRAPHIQUES

Jacques Cardinal

Jacques Cardinal est professeur agrégé au Département de littérature comparée de l'Université de Montréal. Outre un essai sur Hubert Aquin (*Le Roman de l'Histoire*, Balzac, 1993), il a publié nombre d'articles sur la littérature québécoise et canadienne (Blais, Blaise, Cohen, Ducharme, Ferron, Gauvreau, MacLennan, O'Hagan, Thériault, Tremblay, Villemaine). Son travail théorique se situe au carrefour d'une conception du sujet qui convoque la poétique, la psychanalyse et la philosophie.

Anne Élane Cliche

Anne Élane Cliche est professeur au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Ses travaux portent essentiellement sur les rapports entre écriture et psychanalyse. Elle a publié plusieurs livres dont trois romans. Le dernier, *Rien et autres souvenirs*, est paru en 1998 aux Éd. XYZ. Trois essais sont aussi parus chez le même éditeur. Le plus récent propose une rencontre entre la fiction, la Bible, le Talmud et la psychanalyse à travers la voix de quelques écrivains, rabbins, saints et autres penseurs (*Dire le Livre*, Montréal, XYZ, 1998).

Jean-François Hamel

Jean-François Hamel poursuit des études doctorales aux départements de littérature comparée de l'Université de Montréal et de la Sorbonne nouvelle (Paris III). Son mémoire de maîtrise abordait sous les angles de la pragmatique littéraire et de la philosophie de l'histoire certains textes clés de la tradition utopique ; cette recherche qui tentait d'identifier une rupture épistémologique dans les modes énonciatifs de l'utopie a donné lieu à un article récemment publié dans *Études littéraires*. Interrogeant la représentation de l'expérience du temps historique ainsi que l'historicité des formes narratives, sa thèse, actuellement en chantier, porte sur l'émergence d'une pragmatique narrative de la répétition et le retour des conceptions cycliques dans la modernité littéraire.

Georges Leroux

Georges Leroux est professeur de philosophie ancienne au Département de philosophie de l'Université du Québec à Montréal. Spécialiste du néoplatonisme, il a publié de nombreuses études sur Plotin, Porphyre, Dexippe, Calcidius. Voir notamment son édition du traité VI, 8 de Plotin (*La Liberté et la volonté de l'Un*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Histoire des doctrines de l'Antiquité », vol. 14, 1990). Traducteur de textes grecs, il a publié en coll. avec J. Auberger *Le Banquet* de Platon (Montréal et Paris, CEC et Hachette, 1998) et *l'Art de vivre. Les Stoïciens et Épicure* (Montréal, CEC, 1998).

Andrée Marchand

Artiste autodidacte, Andrée Marchand crée depuis 1972 des sculptures textiles et des installations qu'elle expose dans diverses galeries, à Montréal, à Paris et ailleurs en Europe. Depuis 1988, elle se consacre au dessin et à la peinture. Elle a montré son travail en solo à Montréal et lors d'expositions de groupe à Paris (1990, Galerie Dmochowski ; 1992, Ader-tajan-commissaires Priseurs).

Éric Méchoulan

Éric Méchoulan est professeur au Département d'études françaises de l'Université de Montréal. Ses recherches portent sur l'esthétique et sur l'histoire culturelle de la littérature sous l'Ancien Régime. Il a coédité une anthologie sur *Écrire au XVII^e siècle* et publié en 1999 un ouvrage intitulé *Le Corps imprimé : Essais sur le silence en littérature*.

Fernand Roy

Fernand Roy est professeur au Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Il a été directeur de la revue *Protée* et codirecteur (avec L. Milot) du projet sur les figures de l'écrit dans les romans québécois d'avant 1960 – projet qui a débouché sur plusieurs articles et deux collectifs : *La Littérarité* (Presses de l'Université Laval, 1989) et *Les Figures de l'écrit* (Nuit blanche éditeur, 1993). Il travaille actuellement sur les notions de forme et de symbolisme littéraires dans une perspective de reconfiguration de l'objet de la sémiotique.

Philippe Sohet

Philippe Sohet est professeur au Département des communications à l'Université du Québec à Montréal. Coauteur (avec J.-P. Desaulniers) de *Mine de rien, essai sur la violence symbolique* (Albert Saint-Martin, 1982) puis, avec Y. Lacroix, *Andreas, une monographie* (Mosquito, 1997) et *L'Ambition narrative* (sous presse), il a également collaboré à plusieurs ouvrages sur la culture et publié des articles sur les productions culturelles médiatiques (publicité, téléjournal, bande dessinée, téléroman, etc.).

Jean-Pierre Vidal

Jean-Pierre Vidal enseigne la littérature à l'Université du Québec à Chicoutimi, depuis sa fondation en 1969. Il est aussi chercheur et professeur accrédité au doctorat en sémiologie de l'Université du Québec à Montréal. Outre deux livres sur Robbe-Grillet, il a publié de nombreux articles dans des revues universitaires (sur Lautréamont, Mallarmé, Claude Simon, Vian, Perec, etc.), sans oublier un article récent sur Dracula, dans *Les Cahiers de l'Herne*. Il a également fait paraître un recueil de nouvelles (*Histoires cruelles et lamentables*), publiera prochainement un recueil de 366 aphorismes (*Intempestives*) et termine un second recueil de nouvelles (*Petites Morts*), en collaboration avec l'artiste Jean-Pierre Séguin (infographies). Fondateur et membre du comité de rédaction de *Protée*, Jean-Pierre Vidal collabore régulièrement à *Lubie*, *Nuit blanche* et à d'autres revues culturelles.

PROCHAINS NUMÉROS

- Volume 28, n° 2 : Le Silence
 Volume 28, n° 3 : Mélancolie entre les arts
 Volume 29, n° 1 : La Société des objets : problème d'interobjectivité

Les personnes qui désirent soumettre un article pouvant éventuellement s'intégrer à l'un de ces dossiers sont priées de faire parvenir leur texte dès que possible à la direction de *Protée*.

DÉJÀ PARUS

(Les numéros précédents sont disponibles sur demande. Le sommaire de chacun des numéros est expédié gratuitement aux personnes qui en font la demande. Il est possible d'obtenir un tiré à part des articles contre des frais de traitement.)

- Volume 20, n° 1 : La transmission. Responsable : Anne Élane Cliche.
 Volume 20, n° 2 : Signes et gestes. Responsable : Jean-Marcel Léard.
 Volume 20, n° 3 : Elle Signe. Responsables : Christine Klein-Lataud et Agnès Whitfield.
 Volume 21, n° 1 : Schémas. Responsables : Denis Bertrand et Louise Milot.
 Volume 21, n° 2 : Sémiotique de l'affect. Responsable : Christiane Kègle.
 Volume 21, n° 3 : Gestualités (en coll. avec la revue *Assaph* de l'Université de Tel-Aviv). Responsables : Patrice Pavis et Rodrigue Villeneuve.
 Volume 22, n° 1 : Représentations de l'Autre. Responsable : Gilles Thérien.
 Volume 22, n° 2 : Le lieu commun. Responsables : Eric Landowski et Andrea Semprini.
 Volume 22, n° 3 : Le faux. Responsables : Richard Saint-Gelais et Marilyn Randall.
 Volume 23, n° 1 : La perception. Expressions et Interprétations. Responsables : Hervé Bouchard, Jean Châteauevert et Adel G. El Zaim.
 Volume 23, n° 2 : Style et sémosis. Responsable : Andrée Mercier.
 Volume 23, n° 3 : Répétitions esthétiques. Responsable : Manon Regimbald.
 Volume 24, n° 1 : Rhétoriques du visible. Responsables : Groupe μ (F. Édeline et J.-M. Klinkenberg).
 Volume 24, n° 2 : Les interférences. Responsables : Maxime Blanchard et Catherine Mavrikakis.
 Volume 24, n° 3 : Espaces du dehors. Responsable : Charles Grivel.
 Volume 25, n° 1 : Sémiotique des mémoires au cinéma. Responsable : Lucie Roy.
 Volume 25, n° 2 : Musique et procès de sens. Responsables : Ghyslaine Guertin et Jean Fiset.
 Volume 25, n° 3 : Lecture, traduction, culture. Responsable : Rachel Bouvet.
 Volume 26, n° 1 : Interprétation. Responsable : Louis Hébert. (Épuisé).
 Volume 26, n° 2 : Faire, voir, dire. Responsable : Christine Palmieri. (Épuisé).
 Volume 26, n° 3 : Logique de l'icône. Responsable : Tony Jappy.
 Volume 27, n° 1 : La Mort de Molière et des autres (en coll. avec la revue *Assaph* de l'Université de Tel-Aviv). Responsables : Patrice Pavis, Eli Rozik et Rodrigue Villeneuve.
 Volume 27, n° 2 : La Réception. Responsables : Emmanuel Pedler et Josias Semujanga.
 Volume 27, n° 3 : L'Imaginaire de la fin. Responsables : Anne Élane Cliche et Bertrand Gervais.
 Volume 28, n° 1 : Variations sur l'origine. Responsable : Jacques Cardinal.

FORMULE D'ABONNEMENT – 1 an / 3 numéros

Veuillez m'abonner à PROTÉE. Mon chèque ou mandat-poste ci-joint couvre trois numéros à partir du volume ____ n° ____.

VERSION IMPRIMÉE ☐ VERSION ÉLECTRONIQUE (CÉDEROM ANNUEL) ☐

INTERNET ☐

Canada (T.T.C.)	33,35\$ (étudiants 17,25\$)
États-Unis	34\$
Autres pays	39\$

Canada (T.T.C.)	23\$ (étudiants 12,75\$)
États-Unis	23\$
Autres pays	23\$

Nom _____

Adresse _____

Adresse électronique _____

Expédier à : PROTÉE, département des arts et lettres,
 Université du Québec à Chicoutimi
 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens ; mandat-poste en dollars canadiens.

POLITIQUE ÉDITORIALE

Protée est une revue universitaire dans le champ diversifié de la sémiotique, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la signification.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les oeuvres d'art et les pratiques sociales et culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, et fait ainsi une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer) chargé(s) de la conception visuelle de l'iconographie. *Les œuvres choisies doivent être inédites.* Protée fait le plus possible place à la production culturelle « périphérique » et aux contributions « régionales » à l'étude des thèmes choisis.

Chaque numéro de la revue se partage habituellement en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles hors dossier et /ou des chroniques et points de vue critiques.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, les enjeux et les objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées pour la première évaluation de la liste des collaborateurs pressentis. La seconde évaluation des dossiers, faite un an avant la date présumée de publication, juge des modifications apportées, examine la liste des collaborations confirmées et établit une date définitive de parution. *Chaque dossier doit comprendre au moins six contributions inédites* (d'un maximum de 20 pages dactylographiées chacune, à raison de 25 lignes par page) et ne doit pas dépasser 80 pages de la revue (soit un maximum de 10 contributions). Le(s) responsable(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à respecter le projet soumis, à fournir un dossier similaire à celui qui a été proposé et accepté ainsi qu'à produire les documents pour la date convenue. En revanche la revue s'engage vis-à-vis du ou des responsable(s) à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier, et éventuellement à suggérer des collaborations soumises directement à la revue.

Les articles soumis sont envoyés anonymement à trois membres compétents du Comité de lecture ou à défaut à des lecteurs spécialistes des questions traitées. Les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont tenus de respecter le protocole de rédaction ci-contre.

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de Protée sont instamment priés

1. d'inscrire, sur la première page, en haut, le titre du texte ; de présenter celui-ci à double interligne (25 lignes par page) sans ajouter de blanc entre les paragraphes, sauf devant un intertitre ;
2. d'éviter les CAPITALES, petites ou grandes, ou le caractère gras, préférer l'*italique* ou encore les « guillemets français » pour accentuer ou signaler certains mots, comme par exemple les mots étrangers ;
3. de faire suivre immédiatement une citation par l'appel de note qui s'y rapporte, avant toute ponctuation ;
4. de mettre en italique, dans les notes, le titre de livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres, en suivant l'un ou l'autre de ces exemples :

A. Breton, *Positions politiques du surréalisme*, Paris, Éd. du Sagittaire, 1935, p. 37.

A. Goldschlager, « Le Discours autoritaire », *Le Journal canadien de recherche sémiotique*, vol. II, n° 4, hiver 1974, p. 41-46 ;
5. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques :

Benveniste, É. [1966] : « Formes nouvelles de la composition nominale », *BSL*, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 1974, 163-176.

Greimas, A.-J. et J. Courtés [1979] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette ;
6. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent ; de suivre les règles de M.-É. de Villers (*Multidictionnaire des difficultés de la langue française*, Montréal, Québec/Amérique, 1997) concernant les titres dans le corps du texte ;
7. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers ;
8. de dactylographier les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne ;
9. de limiter leur texte à un maximum de vingt pages ;
10. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 po) contenant leur document ; la revue utilise le texteur *Word* de Microsoft pour le Macintosh. Les documents préparés avec d'autres logiciels (ex. : *MacWrite*) et ceux qui sont produits au moyen de logiciels Microsoft-DOS ou Microsoft-Windows sont également acceptés, pourvu qu'ils soient sauvegardés sous format « *Rich Text Format* » ;
11. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) « bien contrastées » sur papier glacé 8 x 10po (200 x 250cm) ou les diapositives ou les images numérisées sous format TIFF.
12. d'annexer un résumé succinct, en français et en anglais, à leur texte, ainsi qu'une brève notice biographique.